JAHRBUCH

DER

MUSIKBIBLIOTHEK PETERS

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

ZWEITER TEIL

FESTGABE ZUM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAGE MAX FRIEDLAENDERS

HERAUSGEGEBEN

VON

RUDOLF SCHWARTZ

1922

VERLAG VON C. F. PETERS IN LEIPZIG

Printed in Germany

Lessing-Druckerei — Wiesbaden

MAX FRIEDLAENDER

ZUM

SIEBZIGSTEN GEBURTSTAGE

GEWIDMET

Geleitwort

Zu Ehren des 70. Geburtstages *Max Friedlaenders* erscheint
las Jahrbuch der Musikbibliothek Peters im Festtagskleide. Es sollten
lamit die freundschaftlichen Beziehungen, die den verehrten Jubilar mit
lem Verlage und der Musikbibliothek die vielen Jahre hindurch verbunden
ıaben und noch verbinden, zum sichtbaren Ausdruck gebracht werden.
Schmückt doch sein Name schon den ersten Jahrgang unserer Zeit-
chrift. In dem Wunsche, dem verdienten Mitarbeiter durch die Wid-
nung des Jahrbuchs für seine Treue zu danken, wurden wir um so
nehr bestärkt, als die Herausgabe einer *gedruckten* Festschrift
lurch die Ungunst der Verhältnisse leider unmöglich war.

Zu sagen, was Max Friedlaenders Name in der Wiſſenschaft be-
leutet, erübrigt sich an dieser Stelle. Das beredteste Zeugnis für die
.iebe und Hochachtung, die der gelehrte Forscher allgemein besitzt, ist
lie ihm von Kollegen, Freunden und Schülern gewidmete handschrift-
iche Festschrift, deren Inhaltsverzeichnis wir im Einverständnis mit
ler Redaktion in unserer Festgabe zum Abdruck bringen.

Mit der großen Zahl seiner Verehrer vereinigen wir uns in dem
Vunsche, daß es dem lieben Freunde noch viele Jahre vergönnt sein
nöge, in der gleichen körperlichen und geistigen Frische und Tatkraft
veiter zu wirken wie bisher.

Henri Hinrichsen. Rudolf Schwartz.

Inhalt

Inhaltsverzeichnis der handschriftlichen Friedlaender-Festschrift

---

Max Friedlaender

Zu seinem 70. Geburtstage

Nun ist auch Max Friedlaender in die Reihe der Siebzigjährigen eingetreten. Wenn es nicht in Riemanns Musiklexikon nachzulesen wäre, würde man nicht glauben, daß dieser stets frische und liebenswürdige, unermüdlich schaffende Musikgelehrte am 12. Oktober 1922 auf ein Leben von sieben Dekaden zurückblicken konnte. Mitten in voller Arbeit, an der Universität lehrend und neue musikalische Ausgaben und Aufsätze vorbereitend, feiert er in unveränderter Lebensfrische den Eintritt in ein neues Jahrzehnt seines Wirkens. Die Freunde und Verehrer, die er sich überall in deutschen Landen, ja auch jenseits der Grenze und über das Meer hin erworben und erhalten hat, denken an diesem Tage an seine schriftstellerischen Arbeiten, an seine Neuausgaben und Sammlungen, an seine stets aufschlußreichen Ratschläge, an seine anregenden Vorträge und nicht zuletzt an sein liebenswürdiges Entgegenkommen bei jeder Anfrage und Bitte. Groß ist der Kreis seines Wirkens und seiner Freunde, weit hinausreichend über die engere Fachgemeinde der Musiker bis zu den Germanisten und der großen Zahl der Musikfreunde hin, und alle haben ihm Bereicherungen ihres Wissens und Könnens zu danken. Daß wir uns und den Lesern des Jahrbuchs, die Max Friedlaender aus vielen Beiträgen kennen, Rechenschaft über die Weite und Tiefe dieses Wirkens geben, ist vielleicht die dankbarste Gratulationsgabe, die wir an dieser Stelle zu bringen vermögen.

Ursprünglich hatte sich Friedlaender der Sängerlaufbahn gewidmet. Bei Manuel Garcia und Julius Stockhausen ausgebildet, machte er sich als Liedersänger und Oratoriensolist bekannt. Seit 1874 findet sich sein Name auf den Programmen der verschiedensten Städte; überall wirkt er als Solist, der über den engeren Aufgabenkreis hinaus sich Klarheit über Entstehung und Eigenart des aufgeführten Werkes schafft. Mehr und mehr verdichten sich die musikgeschichtlichen Kenntnisse unter Leitung von Spitta, bis die Promotion, in Rostock 1887, die endgültige Entscheidung der Berufswahl bringt. Von nun an gelten Friedlaenders Studien der Musikgeschichte, besonders dem Gebiet des Liedes, das seiner eigensten Natur am nächsten liegt. Einen großen

Teil dieser Arbeiten können wir heute als ein geschlossenes Ganzes überblicken; denn durch alle Studien und Veröffentlichungen zieht sich als leitende Idee: die Erschließung unseres Besitzes an klassischem und älteren Liedgut. Von hier leiten Aufsätze und Veröffentlichungen weiter zum Singspiel und zum Goethe-Kreis.

Beide Linien der Problemstellung werden mit zielsicherer Konsequenz eingehalten: das Studium der klassischen Liedkunst und des deutschen Volksliedes. Friedlaenders Dissertation „Beiträge zur Biographie Schuberts" ist für seine schriftstellerische Entwicklung geradezu programmatisch. Die Beschäftigung mit Schubert führt ihn zu eingehendem Studium der älteren Lieddrucke. Aus der Beschäftigung mit Erstdrucken und Autographen, von denen ein Teil noch heute einen kostbaren Besitz der überaus wertvollen Privatbibliothek Friedlaenders bildet, geht die erste kritische Neuausgabe der Schubert-Lieder hervor, die auch eine größere Zahl von erstmalig veröffentlichten Stücken bringt. All die Verzierungen und Verunstaltungen, die frühere Drucke aufweisen, sind beseitigt und durch einen sorgfältig, bis ins kleinste hinein genau redigierten Text ersetzt. Wer einmal die neuen Ausgaben mit den früheren verglichen hat, weiß, welch eine Arbeit hinter dieser Edition steht, und wie viele Unmanieren und durch Jahrzehnte geheiligte „Verschönerungen" der Melodielinie beseitigt werden mußten. Wenn wir heute die Lieder Schuberts wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt singen können, so ist das einzig und allein das Verdienst Friedlaenders, der neben der Textrevision auch über Dichter und Ausführungsarten ein reiches Material beigebracht hat. Und heute, wo er als Siebzigjähriger alles überschaut, bereitet er eine Neuausgabe der Müller-Lieder vor, die geschichtlich und musikalisch die Summe aus vielen Jahrzehnten unermüdlichen Studiums zieht. Friedlaenders Neuausgaben der Schubert-Lieder verdrängten in kurzer Zeit alle anderen Editionen und sicherten bei Sängern und Hörern die ursprüngliche Fassung der Stücke. Nach diesem großen musikalischen Erfolg der Neuausgaben redigierte er die Lieder von Robert Schumann, Felix Mendelssohn, die schottischen Lieder Beethovens u. a. Die Aufgaben waren im einzelnen überaus verschieden; doch glückte es Friedlaender, bei allen Werken authentische Vorlagen aufzufinden und alte Fehler auszumerzen. Eine Durchsicht der beigefügten „Anmerkungen" zeigt, wie viel neues Material diesen Ausgaben zugrunde gelegt ist, und wie viele Lesarten verbessert und richtiggestellt wurden. Auch diese Ausgaben sind heute Gemeingut der musikalischen Welt. Sie

werden in Bälde ergänzt werden durch den Neudruck der Lieder von Brahms, für die Friedlaender die Vorarbeiten kritischer und musikästhetischer Natur bereits abgeschlossen hat.

Die Beschäftigung mit der klassischen Liedkunst führte ihn weiter zu den Vorläufern der Klassiker, zu den Sammlungen und Komponisten des 18. Jahrhunderts. Das Ergebnis dieser Studien war das zweibändige Quellenwerk „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert". Zum ersten Male ist hier das Gesamtgebiet der Liedmusik im 18. Jahrhundert quellenmäßig bibliographisch behandelt. Erst auf dieser Grundlage ist unsere spätere geschichtliche Liedarbeit möglich geworden. Und nicht nur den Musikern, auch den Literarhistorikern hat dies Quellenwerk Friedlaenders ein reiches Feld erschlossen.

Dichtung und Musik — diese beiden Welten schöpferischer Gestaltung beschäftigen ihn auch weiterhin in Studien über Mozart, Haydn und Beethoven, und sie finden ihren breiten Ausklang in den Aufsätzen über „Goethes Gedichte in der Musik" und „Goethe und die Musik". Friedlaender schlägt hier ein Lieblingsthema an, zu dessen Ausführung kaum ein anderer wie er die innere Fühlung und die umfassende Kenntnis besitzt. Trotz Spitta, Hiller und Wasielewski, trotz der Studien von Nagel und W. Bode bringt er ein reiches Material zusammen, das die Bedeutung der Tonkunst in Goethes Leben voll erschließt. Und zu all den Nachweisen, Schilderungen und Erlebnissen, die er nicht müde wird auszubreiten und zusammenzuschließen, fügt er in gesonderten Publikationen 1896 und 1916 noch hinzu „Gedichte von Goethe in Kompositionen". Dem Wort folgen die Kompositionen, die beredter als alle Abhandlungen die tiefe Wirkung Goethes auf die Musiker bezeugen. Viele Lieder der Goethe-Zeit, darunter Werke von bleibendem Wert, werden da zum ersten Male veröffentlicht und in den kritischen Bemerkungen charakterisiert oder erläutert. Im zweiten Band reichen die Lieder bis in unsere Tage, bis Richard Strauß hinauf, ein Zeichen für die breite Anlage auch dieser Beiträge Friedlaenders. Vom Liede Goethes führt ihn der Weg zum Singspiel; erst kürzlich hat er Goethes „Erwin und Elmire" mit der Musik der Herzogin „Anna Amalia" im Steindruck vorlegen können. Diese Studien scheinen noch nicht abgeschlossen zu sein und werden wohl durch weitere Neudrucke von Friedlaender noch ergänzt. Durch alle diese Arbeiten geht als einheitlicher Grundzug das Streben nach völliger Erfassung der Musik zu Goethes Dichtungen und der Wille zur Einfühlung in die Welt, die Goethe und sein Werk musikalisch umgab.

Neben dem Kunstlied gelten Friedlaenders Studien schon frühzeitig dem Volkslied. Kunstlied und Volkslied — diese beiden, so oft ineinander übergehenden Formen sind die Grundthemen, mit denen er sich immer von neuem innerlich auseinandersetzt, für die er in außerordentlich weitgreifender Mosaikarbeit Steinchen an Steinchen zu einem Gesamtbild vereinigt. Und ein zwischen beiden Kunstzweigen liegendes Gebiet, das „Kommerslied", findet bei ihm den ersten kritischen Bearbeiter und Herausgeber. Nach Hoffmann von Fallersleben und Hein beschäftigt sich Friedlaender als erster mit der Musik der Kommerslieder und legt seine Forschungen in dem 1892 in erster Auflage erschienenen „Kommersbuch" nieder. Die zu jedem Lied gegebenen Nachweise und kritisch-historischen Anmerkungen machen auch dies Gebiet der geschichtlichen Forschung dienstbar und festigen die Grundlagen für alle weiteren Arbeiten über das neuere Studentenlied. Gelegentliche Beiträge und glückliche Funde verdichten sich immer mehr zu einer systematischen Aufnahme der gesamten Volksliedforschung. So groß wird die Hingabe an diese Arbeit, daß alle Fäden der Volksliedbewegung schließlich in seiner Hand zusammenlaufen, daß Quellenstudien und praktische Ausgaben, stilistische Untersuchungen und archivalische Aufnahmen Hand in Hand gehen. Eine von ihm herausgegebene Sammlung von Volksliedern, die viele bis dahin unbekannte Stücke bringt, steht am Beginn dieser Veröffentlichungen. Dann setzen die eigentlichen kritischen Studien ein, die ihren Höhepunkt in den auf Veranlassung Kaiser Wilhelms II. herausgegebenen zweibändigen Werken „Volksliederbuch für Männerchor" und „Volksliederbuch für gemischten Chor" finden. Für das erste hat noch Rochus von Liliencron verantwortlich gezeichnet, für das zweite Max Friedlaender im Namen der Arbeitskommission. Die zentrale Leitung lag indes von Anfang an bei Friedlaender, dessen Arbeitskraft auch die schier übergroßen Schwierigkeiten mit den einzelnen Bearbeitern überwand. Die kritischen Anmerkungen über die Musik jedes Liedes stammen in allen vier Bänden ohne Ausnahme von ihm. Eine Leistung, die nur zu würdigen vermag, wer einmal den vielverschlungenen Pfaden eines Volksliedes nachgegangen ist. Daß die „Volksliederbücher" die gesamte Musikpflege von Grund auf beeinflußt und der Wiederbelebung des Volksliedes die Wege geebnet haben, das zeigt sich in der ungewöhnlich hohen Auflage der Bücher und in ihrer allgemeinen Verbreitung bis zu den kleinsten Chorvereinen hin. Die Kulturarbeit, die hier geleistet ist, läßt sich schon heute an dem Wiedererstarken des Volks-

liedinteresses erkennen, läßt sich aus dem Programm unserer Chorvereine und auch an ihren Leistungen nachweisen.

In den Anmerkungen Friedlaenders zu den Volksliederbüchern steckt eine Geschichte des Volksliedes und des Chorliedes, die das unendlich weite Material an Hand der Noten zusammenfaßt. Diese Arbeit weiterzuführen und auszubauen, ist die Aufgabe der Volksliedkommission, die Max Friedlaender zu ihren eifrigsten und kenntnisreichsten Mitarbeitern zählt. Gleichzeitig und wenige Jahre später läßt Friedlaender noch weitere Volksliedsammlungen erscheinen. Im Weltkrieg stellt er mit der Volksliedkommission „Kriegsliederbücher für das deutsche Heer" zusammen, die in vielen Tausenden zur Front gesandt werden, bringt er eine „Feldausgabe" des Volksliederbuchs zusammen und trägt durch Vorträge mit Beispielen die Liebe zum Volkslied in die breite Masse der Kämpfenden. Dann folgen wieder „Alte und neue Lieder mit Bildern und Weisen", die Wort, Ton und Zeichnung in den Dienst der Volksliedarbeit stellen. Überall ist es die Liebe zum Volkslied, die ihm die Feder führt, die ihn zu immer neuen Ausgaben anspornt, und die sich „beim stillen und lauten Singen" auch auf Lehrer und Sänger überträgt. Hier ist eine Arbeit geleistet, die ihren Lohn in sich trägt.

Werden so die Ergebnisse seiner Arbeit weit verbreitet und in alle Volksschichten getragen, so bleiben der stillen Arbeit Sammlungen und kritische Untersuchungen vorbehalten. Die möglichst reiche Sammlung aller noch erreichbaren Volkslieder ist von jeher durch die Vereine für Volkskunde angestrebt worden; diese Bestrebungen auch für die Musik nutzbar zu machen, ist das Verdienst Friedlaenders, der gemeinschaftlich mit Joh. Bolte, seinem treuen Mitarbeiter bei allen textkritischen Fragen, und John Meier eine Organisation über das ganze Land gründete, die alle noch lebenden Volkslieder aufzuzeichnen unternimmt. Und im engsten Zusammenhang mit der Preußischen Volksliedkommission und dem Verband deutscher Vereine für Volkskunde rief er im Jahre 1917 das „Musikarchiv der deutschen Volkslieder" ins Leben, in dem alle Volkslieder textlich und musikalisch aufgenommen werden. Damit ist ein erster Schritt zur Festigung der musikalischen Volksliedforschung getan; denn nur auf Grund eines übersichtlichen Materials lassen sich alle die Probleme lösen, die die Varianten und Volksliedvergleichungen, die Formen und Mittel der musikalischen Gestaltungen, die Zerfaserungen, Ergänzungen und schöpferischen Kräfte des Volksliedes stellen. Wie in den Volksliederbüchern die Verbreitung und Sicherung unseres Liedguts von ihm er-

strebt wird, so in dem Archiv die Grundlegung einer exakten musikalischen Volksliedforschung.

Beiträge zu dieser vergleichenden und kritischen Volksliedarbeit hat Friedlaender selbst gegeben. Ich erwähne nur den hübschen Aufsatz über das „Großvaterlied und den Großvatertanz“ und den wertvollen Artikel über „Zuccalmaglio und das deutsche Volkslied“. Wie hier dem Ineinandergreifen von Dichtung und Volkslied, von absichtlicher Täuschung und ursprünglichem Volksgut nachgegangen wird, wie die Stilkritik bis in die kleinste Einzelheit hinein musikalisch und literarisch ausgewertet wird, das ist vorbildlich in Methode und praktischem Ergebnis. Noch viele Arbeiten von ihm wären zu nennen, Studien über Brahms Volksliedbearbeitungen, über Mozarts Lieder, über Schuberts „Deutschen“ oder die Herausgabe einer „Chorschule“, die in der Berliner Universität benutzt wird, — doch schließen sich auch diese Aufsätze den leitenden Ideen seiner Lebensarbeit an. Die großen Gebiete des Kunstliedes und des Volksliedes, der Klassiker und der Romantiker stellen ihm die Aufgaben, an deren Lösung er mit unermüdlicher Kraft gearbeitet hat und noch arbeitet. Jedes Problem löst bei ihm ein neues aus, und so stehen alle seine Studien in engstem Zusammenhang zueinander. Stets strebt er ins Weite, wirkt er durch die Neuausgaben der Klassiker auf die große Musikerschaft, durch die Volksliedarbeit auf das gesamte Volk. Erkenntnisse, die sonst im engen Fachgebiet sich ausleben, trägt er zu dem großen Kreis der Musiker und Musikfreunde, Gelehrtenarbeit und die Gabe, in die Breite zu dringen, in seltener Weise verbindend. Diese Gabe macht auch seine Vorträge und Vorlesungen so anziehend und anregend, daß jeder mit Gewinn ihm zuhört. Und wenn es galt, die Musikwissenschaft zu vertreten, sei es in Amerika, als es noch Austauschprofessoren hören wollte, oder auf den Frankfurter Sängerwettstreiten, stets gehörte Friedlaender mit zu den ersten, an die man sich wandte, und auf deren liebenswürdige Zusage man sicher rechnen durfte.

Es gibt unter Musikern und Musikhistorikern wohl niemanden, der ihm nicht für wertvolle Anregungen zu bleibendem Dank verpflichtet wäre. Möge auch dieser kurze Abriß über sein Wirken als kleine Gratulationsgabe und als Dank der Leser und Freunde des Jahrbuches angesehen werden, und möge es ihm vergönnt sein, uns auch weiterhin aus der Fülle seines Arbeitsreiches noch oft und reichlich zu beschenken!

Hermann Kretzschmar.

Nach den Musikforschern möchten auch die Germanisten am Jubelfeste Max Friedlaenders ihre herzlichen Glückwünsche aussprechen.

Mit freudigem Stolz haben ihn von jeher die Kreise, die sich um die großen Berliner Literarhistoriker, den geistvollen Wilhelm Scherer, den unvergeßlichen Erich Schmidt und seinen Freund Gustav Roethe, scharten, die Germanistenkneipe, die Literaturgesellschaft, die Gesellschaft für deutsche Philologie, die Weimarer Goethegesellschaft, zu den Ihrigen gezählt. Besitzt er doch neben der Herrschaft über das der Lyrik so eng befreundete Gebiet der Tonkunst auch die Ausrüstung eines zünftigen Germanisten; und in festlicher Stimmung lauschten wir jedesmal den Vorträgen, in denen er uns die erste Kunde von Entdeckungen auf seinem Lieblingsgebiete, etwa über das Großvaterlied, das Kanapeelied, über Goethes Verhältnis zur Musik, über die Entstehung des Müllerlieder-Zyklus vermittelte und dazu durch seinen Gesang die notwendige Verbindung von Literatur- und Musikgeschichte anschaulich machte. Wo hätte auch die in den letzten Jahrzehnten so herrlich aufgeblühte Musikwissenschaft ihre Editionstechnik, das scharfe Vordringen zu den Quellen und die Treue im kleinen, das unerbittliche Verlangen nach der ursprünglichen Fassung der Melodie und die gewissenhafte Herstellung des von Entstellungen und Zutaten gereinigten Textes gelernt, wenn nicht bei der so oft als unkünstlerisch und kleinlich gescholtenen und über die Achsel angesehenen Philologie!

Diese philologischen Tugenden zu üben, hatte Friedlaender bei der Erforschung des deutschen Liedes, die er sich zu seiner Hauptaufgabe erkoren hatte, von Anfang an reichliche Gelegenheit. In einer großen Reihe von Ausgaben, die er für den Petersschen Verlag übernahm, säuberte er die Texte von späteren Abänderungen und stellte in angehängten Anmerkungen fest, woher beispielsweise Mendelssohn die Dichtungen entnommen, wie er bisweilen den alten Voß als Decknamen für ein Gedicht seines Freundes J. G. Droysen benutzt, oder wo er von dem Vorrecht des Komponisten Gebrauch gemacht hatte, die Vorlage seiner Empfindung gemäß abzuändern. So ruhten denn auch seine Textrevisionen der Lieder Schuberts, Schumanns, Beethovens, Haydns, Mozarts, Loewes, Cornelius', Jensens u. a. auf sorgfältigster Arbeit und dienten nebenher dazu, leichtsinnigeren Editoren das Gewissen zu schärfen.

Neben den großen Meistern des Liedes lockte ihn auch die Fülle der deutschen Gesellschafts- und Volkslieder, deren Ursprung und

Überlieferung noch vielfach ungeklärt waren. In dem Texte und dem kritischen Anhange des 1892 erschienenen „Kommersbuches" schritt er rüstig auf dem vor ihm nur von Hoffmann von Fallersleben und Erk betretenen Wege zur Feststellung der ältesten Fassung fort. Bei dieser Arbeit mußte Friedlaender bemerken, wie empfindlich für den Musikforscher der Mangel eines Grundrisses sei, wie ihn Goedeke für die Literaturgeschichte geliefert hatte, und er entschloß sich, dem abzuhelfen. In achtjähriger Sammelarbeit trug er den Stoff zusammen, den er 1902 unter dem Titel „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien" wohlgeordnet dem Publikum vorlegte. Das dem Andenken seiner Lehrer Ph. Spitta und W. Scherer gewidmete Werk brachte nicht eine vollständige Geschichte, sondern die notwendige Vorarbeit und Grundlage dazu. Der erste Band, dessen Einleitung die Entwicklung des deutschen Liedes vom 16. Jahrhundert bis zur neuesten Zeit trefflich skizziert, beschreibt die Hausmusik der Jahre 1690 bis 1800 und gibt eine Auswahl von Beispielen; der zweite betrachtet die Liederdichtung des 18. Jahrhunderts im einzelnen und geht den Wirkungen nach, welche die Texte in ihrer Zeit und bis in die Gegenwart hin ausgeübt haben: alles trotz des bibliographischen Rahmens handlich, verständlich und durch zahlreiche hübsche Einzelfunde ein Genuß für den Feinschmecker. Das schwerwiegende Verdienst des Buches, das späteren Forschern auf diesem Gebiete als Führer diente, wurde alsbald von allen Berufenen anerkannt. „Des Verfassers Neigung und Begabung" (urteilte der Literarhistoriker Albert Köster) „geht nach zwei Richtungen: einerseits ist er ein Sammler von großem Eifer, Spürsinn und Finderglück; anderseits hat er ein natürliches, durch praktische Kunstpflege befestigtes ästhetisches Urteil, und zwar sowohl auf dem Gebiet der lyrischen Dichtung wie dem der Musik." Mit Recht betont Friedlaender im Vorwort, daß bei den meisten Fällen des Fortlebens von Gedichten die Musik es war, die ihnen Schwingen verlieh; und diese Erkenntnis trieb ihn dazu, weiterhin den Schicksalen der Gedichte Goethes, Schillers, Uhlands im Reiche der Töne nachzugehen und eine Reihe förderlicher Zusammenstellungen zu liefern. Naturgemäß gelangte er damit zu einer gründlichen Erforschung von Goethes Stellung zur Musik (1916) und zu den verschollenen Kompositionen seiner Singspiele.

Ein anderes, besonders ergiebiges Feld der Tätigkeit bot ihm endlich das Volkslied. Bereits 1886 hatte Friedlaender „Hundert deutsche, zum Teil bisher ungedruckte Volkslieder" veröffentlicht; mehrere da-

von entstammen einer im Siebengebirge aufgelesenen Sammlung F. W. Arnolds, die ihm Brahms zur Verfügung stellte. Die Beschäftigung mit dem Gesellschaftsliede zeigte ihm, daß verschiedene Melodien und Texte in Nicolais Kleinem Almanach und in Kretschmer-Zuccalmaglios Volksliedern von den Herausgebern dem Volke untergeschoben waren. Namentlich zog ihn die problematische Natur des hochbegabten Rheinländers Zuccalmaglio an, der als Gelegenheitsdichter und Komponist mit unglaublicher Leichtigkeit schuf und neben vielem Minderwertigen Perlen wie das von Heine adoptierte „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ zutage förderte und seine Um- und Neudichtungen und Weisen ungescheut als echte Volkslieder ausgab. Wenn Friedlaender auch erst 1918 eine die Verdienste und Schwächen dieses genialen Fälschers gerecht abwägende Charakteristik entwarf, so wies er doch schon 1902 auf die verhängnisvolle Irreführung hin, die seine 1840 erschienene Volksliedersammlung bei so hochstehenden Musikern wie Brahms zur Folge hatte.

Es war somit durchaus begreiflich, daß, als 1903 auf Anregung des Kaisers ein Ausschuß zur Herstellung eines „Volksliederbuches für Männerchor“ unter dem Vorsitz des Freiherrn Rochus von Liliencron zusammentrat, Max Friedlaender zum eigentlichen Leiter des Unternehmens erkoren wurde. Die Aufgabe, aus dem Liederschatze der vergangenen Jahrhunderte diejenigen auszuwählen, „die jedem Deutschen ans Herz gewachsen sind und in ewiger Jugendschönheit und Jugendfrische den zerstörenden Wirkungen der Zeit Trotz geboten haben“, entsprach ja völlig den Studien wie den Neigungen Friedlaenders, ebenso die Ausdehnung des Begriffes Volkslied auf das volkstümlich gehaltene und gewordene Kunstlied. Dem 1907 vollendeten Werke folgte 1915 das auf breiterer Grundlage aufgebaute „Volksliederbuch für gemischten Chor“. Beide auf einem umfangreichen Material ruhenden und unter der Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen geschaffenen, mit ausführlichen Anmerkungen versehenen Liedersammlungen sind Werke von nationaler Bedeutung, die den Sängern und Hörern neue Bildungswerte zuführen und einen Blick in die ruhmreiche Geschichte der deutschen Volksdichtung und Liedmelodie eröffnen. Hatte auch der unvergeßliche Meister R. von Liliencron die Richtlinien für die gewaltige Arbeit gezogen, so fiel doch deren Ausführung, die Organisation und Redaktion des Unternehmens, fast völlig Friedlaender zu. Hier erwies dieser, wie ich wohl bei solcher Gelegenheit bezeugen darf, nicht bloß seine hohe Sachkenntnis und un-

ermüdliche Ausdauer, sondern auch in der Behandlung der verschiedenartigen Persönlichkeiten und Richtungen ein seltenes Maß von liebenswürdigem Entgegenkommen und unerschöpflicher Geduld. In allen Fragen, auch bei der Feststellung der Texte, wirkte er entscheidend mit.

Noch vor Beendigung dieses Werkes trat an ihn die Aufgabe heran, in der 1913 begründeten Preußischen Volksliedkommission die von John Meier angeregte wissenschaftliche Ausgabe der deutschen Volkslieder durch eine planmäßige Sammlung der mündlichen Überlieferungen in den einzelnen Provinzen, wie sie in Österreich bereits ins Leben gerufen war, vorbereiten zu helfen. Auch hier bewährte er sein organisatorisches Geschick. Während die Katalogisierung des handschriftlichen und gedruckten Textmaterials dem unter John Meiers Leitung stehenden Freiburger Volksliedarchiv zufiel, wurde in Berlin nach seinen Vorschlägen ein Musikarchiv begründet, in welchem Dr. H. Mersmann die Registrierung der Melodien übernahm. Als Proben des Vorhandenen und als Werbemittel für alle Schichten der Bevölkerung stellte die Kommission mehrere Hefte „Alter und neuer Lieder mit Bildern und Weisen" zusammen, wobei Friedlaender sowohl die Melodien redigierte als auch mit feinem Kunstverständnis den Bilderschmuck aus den Holzschnitten des geliebten Ludwig Richter auswählte oder mit lebenden Meistern wie Slevogt neue Zeichnungen vereinbarte.

Es sind also nicht bloß die Musiker und Germanisten dem Jubilar für viele schöne Ergebnisse seiner fruchtbringenden Forschung verpflichtet, sondern weiteste Kreise danken seinen Schriften und Vorträgen lebendige Anschauung vom Wesen, Werden und Wert des deutschen Liedes, das uns Erquickung und Genuß, Erhebung und Trost gewähren und das Vertrauen auf den guten Kern unseres Volkstums stärken kann. Denn mit der angeborenen glücklichen Heiterkeit und dem Formensinn des Schlesiers versteht er in Schrift und Rede den Anstrich schwerfälliger Gelehrsamkeit oder verletzender Polemik zu vermeiden und den Resultaten mühsamer Forscherarbeit eine anmutsvolle Form zu verleihen. Möge ihm die bewundernswerte Frische, mit der er unermüdet Leistung an Leistung reiht, treu bleiben und uns noch viele Spenden seiner Feder bescheren!

Johannes Bolte.

Verzeichnis der Werke

Zusammengestellt von Georg Schünemann

In Buchform:

Beiträge zur Biographie Schuberts. Dissertation, als Manuskript gedruckt, 1887.
Franz Schubert. Deutsche Rundschau 1897.
Zehn bisher ungedruckte Briefe Schuberts. Peters Jahrbuch 1894.
Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 2 Bände (2. Teil des ersten Bandes Musikbeispiele), Berlin und Stuttgart, Cotta, 1902.
Opernstatistik, 1894 (Peters).
Chorschule (musikalisches Elementarbuch), 1891. Ins Englische übersetzt unter dem Titel: Choral Exercises von Professor Davison, 1911 (Peters).
Goethe und die Musik, 1916.
Einführung in Brahms' Lieder. Simrock, 1922.

Kritisch revidierte Ausgaben:

1. Ch. W. Gluck, Oden von Klopstock und Arien (Peters).
2. Jos. Haydn, Canons (Peters). — Lieder werden in der Gesamtausgabe von Haydns Werken bei Breitkopf & Härtel erscheinen.
3. Leopold Mozart, Sonaten (Zeitschrift „Die Musik").
4. W. A. Mozart, Lieder (Peters). — Arie aus „Apollo et Hyacinthus" (Bote & Bock).
5. L. v. Beethoven, Rondo in C-dur, bisher ungedruckt. — Schottische Lieder. — Einstimmige Lieder (Peters).
6. Carl Maria v. Weber, Auswahl für Klavier, Album (Peters).
7. Carl Loewe, Balladen, 2 Bände (Peters).
8. Franz Schubert, Lieder, Band 1 bis 6. Leipzig (Peters).
   Band 7: Nachgelassene (darunter 42 bisher ungedruckte) Lieder (Peters).
   Supplement zu Band 1: Biographische und literarische Notizen, Variantensammlung, Kompositionsdaten, Parallelstellen, Nachweis über Handschriften und erste Drucke. Winke für die Ausführung der Vorschläge (Peters).
   Duette. — Tantum ergo für Chor, Solostimmen und Orchester, bisher ungedruckt. Offertorium (Peters). — Quintett: Nur wer die Sehnsucht kennt (Simrock). — „Deutscher" mit zwei Trios (Riemann-Festschrift 1909).
9. Ferdinand Schubert, Männerchor: Verjüngung (bisher ungedruckt) (Peters).
10. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lieder (Peters). — Duette (Peters).
11. Robert Schumann, Lieder. — Ferner als Einzelausgabe: Textrevision zu Schumanns Liedern (Peters).
12. Peter Cornelius, Lieder. 3 Hefte (Peters). — Duette (Peters).
13. Joh. Brahms, Sarabanden für Klavier, bisher ungedruckt (Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft).
14. Rob. Franz, Lieder (Peters).
15. Ad. Jensen, Lieder (Peters).

---

16. Kommersbuch (einstimmig) mit kritischen Anmerkungen. — Dasselbe mit Klavierbegleitung (Peters).

---

17. Stockhausen, Gesangstechnik und Stimmbildung. — 18. Unterrichtslieder, 3 Bände. — 19. Concone, Lablache und Panseron Solfeggien, 4 Hefte. — 20. Deutsche Weihnachtslieder. — 21. Wiegenlieder. — 22. Humoristische Lieder für eine Stimme, für Männerchor und für gemischten Chor, 3 Hefte. — 23. Lieder mit Begleitung von Violoncello

und Klavier. — 24. Lied: Abrede. (Alles bei Peters.) — 25. „Ich weiß nit, wie mir ist", für Männerchor und für eine Singstimme (Simrock).

Goethe und sein Kreis:

1. Goethes Gedichte in Kompositionen. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, I 1896, II 1916.
2. Ein Konzert im Stile von Goethes Hausmusik. Weimar, ebenso, 1914.
3. Musikerbriefe an Goethe. Goethe-Jahrbuch 1891.
4. Corona Schröter, Lieder. Weimar, Goethe-Gesellschaft, 1902.
5. Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar: Erwin und Elmire, Singspiel. Leipzig C. F. W. Siegel, 1921.
6. Bettina v. Arnim: Lieder (zum Teil bisher ungedruckt). Berlin, Propyläen-Verlag, 1921.
7. Varianten in Goethes Singspiel „Claudine von Villa Bella". Goethe-Jahrbuch, 1921.

Volkslieder:

Hundert deutsche Volkslieder (darunter 22 bisher ungedruckte). — Ludwig Erk, Deutscher Liederschatz I. — Volksliederbuch für Männerchor (1906) und Volksliederbuch für gemischten Chor (1916), herausgegeben auf Veranlassung des Kaisers (Peters). — Kriegsliederbuch für das deutsche Heer, 1914. Berlin, Trowitzsch, Auflage 1800000 Exemplare. — Alte und neue Lieder, 4 Hefte, mit Illustrationen von Richter, Ubbelohde, Graf Kalckreuth und Slevogt. Inselverlag. — Heimatklänge. Lieder für Kriegsgefangene. Berlin, Furche-Verlag. (Die letzten Werke in Gemeinschaft mit Johannes Bolte herausgegeben.)

Aufsätze:

a) Im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters": 1. Zehn bisher ungedruckte Briefe von Franz Schubert (Jg. I, S. 92). — 2. Mozarts Wiegenlied (III, 69). — 3. Gluck und Mozart (III, 72). — 4. Balladen — Fragmente von Rob. Schumann (IV, 61). — 5. Ein ungedrucktes Lied von Ph. E. Bach (VI, 65). — 6. Ein unbekanntes Jugendwerk Beethovens (VI, 68). — 7. Der Originaltext von Beethovens „Ich liebe dich" (VI, 76). — 8. Brahms' Volkslieder (IX, 67). — 9. Weberiana (IX, 89). — 10. Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke (XIV, 13). — 11. Van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten (XVI, 47). 12. Deutsche Dichtung in Beethovens Musik (XIX, 25). — 13. Zuccalmaglio und das Volkslied (XXV, 53).

b) In der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft": 14. Die erste Form des Schubertschen „Erlkönigs" (Jg. III, S. 122). — 15. Ein Brief Felix Mendelssohns (V, 483). — 16. Mozarts Wiegenlied (VIII, 275). — 17. Fälschungen in Schuberts Liedern (IX, 166). — 18. Das Lied vom Kanapee (X, 203). — 19. Das volkstümliche Lied (X, 234).

c) An andern Stellen: 20. „Kleine Blumen, kleine Blätter", verfaßt in Gemeinschaft mit Erich Schmidt (Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen). — 21. Shakespeare in der Musik (Shakespeare-Jahrbuch 1901). — 22. Uhlands Gedichte in der Musik (Uhland-Ausgabe des Bibliographischen Instituts, Leipzig). — 23. Über Mozarts Lieder (Festschrift für Rochus v. Liliencron, 1910). — 24. Das Großvaterlied und der Großvatertanz (Festschrift für Hermann Kretzschmar, 1918). — 25. Carl Maria v. Webers „Vier Temperamente in der Musik" (Zeitschrift „Die Musik"). — 26. Die Entstehung der Müllerlieder (Deutsche Rundschau 1892). — 27. Kompositionen zu Schillers Werken (Deutsche Rundschau 1905). — 28. Ein ungedruckter Brief Beethovens (Archiv für Musikwissenschaft IV, 359).

Kritiken in der Deutschen Literatur-Zeitung und der Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Beiträge zu Groves Dictionary: Vaterländischer Künstlerverein (Beethovens Variationen über den Diabelli-Walzer). — Die Wacht am Rhein. — Franz Wüllner.

Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik

Von

Hermann Abert

In der Forschung über die Musik des klassischen Altertums ist es seit geraumer Zeit, namentlich in Deutschland, recht still geworden. Früheren Zeiten galt sie als eines der Hauptgebiete, auf denen der angehende Musikforscher seine Sporen zu verdienen trachtete, und so mancher, der sich ursprünglich die Darstellung der gesamten Tonkunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung zum Ziele gesetzt hatte, blieb an der Antike so fest haften, daß ihm für alles Spätere Zeit und Kraft ausgingen; man denke nur an Padre Martini. Aber auch im 19. Jahrhundert hielt die Beliebtheit dieses Zweigs noch an. Es war die Zeit, da die jung aufstrebende Musikwissenschaft ihre Methode mit Vorliebe noch bei der klassischen Philologie suchte und fand; kein Wunder, wenn die antike Musik als das gegebene Verbindungsglied zwischen beiden Disziplinen betrachtet wurde. Ein Philologe, der große August Boeckh, war es denn auch, der mit seiner Schrift „De metris Pindari" (zuerst 1811) der antiken Musikforschung eigentlich bis auf den heutigen Tag die Wege wies. Wir verdanken ihm vor allem die in der Folgezeit zwar gelegentlich verdunkelte, aber doch immer wieder siegreich gebliebene Einsicht, daß wirklich brauchbare Ergebnisse auf diesem Gebiet nur von einer soliden Personalunion des Musikforschers und des methodisch geschulten Philologen zu erzielen sind. Hatte doch gerade die griechische Musikforschung seit den Tagen der Florentiner „Hellenisten" sehr stark unter der Mitarbeit begeisterter Dilettanten zu leiden, die in ihrer Griechenschwärmerei auch die Musik der Alten zu einem Muster für alle Zeiten zu erheben suchten und demzufolge die Überlieferung darüber mit manchmal beneidenswerter Naivität vergewaltigten. Sie sind auch heute noch nicht ausgestorben. So folgte auf Boeckh Friedrich von Drieberg, in seinen zahlreichen Schriften ein besonders gefährlicher Dilettant, weil er seinen Ausführungen ein „wissenschaftliches" Mäntelchen umzuhängen verstand. Boeckhs eigentliche geistige Erben, Fr. Bellermann und K. Fortlage, haben in ihren bekannten, noch heute grundlegenden Schriften sich nur langsam gegen diesen Wust falscher Theorien durchzusetzen vermocht. Bald darauf erhielt die griechische Musik die stärksten neuen Anregungen in diesem Jahrhundert durch den genialischen Philologen Rudolf Westphal.

Nicht als hätten sie ihr durchweg Segen gebracht. Im Gegenteil, Westphal war ein ebenso ideenreicher wie unruhiger und phantastischer Kopf, der zwar der antiken Rhythmik, Metrik und Quellenkunde (mit seiner Ausgabe der plutarchischen Schrift über die Musik) große Dienste geleistet, dafür aber die Melopöie in ein wunderliches Netz geistvoller, aber unhaltbarer Hypothesen eingesponnen hat. Seine Theorie der alten Tonarten und seine allerdings schließlich wieder zurückgenommene Annahme einer Polyphonie bei den Griechen haben lange Zeit geradezu verheerend gewirkt. Zum Glück hatte er in Karl von Jan einen besonnenen und exakten Kritiker, der gegen seine Phantastereien unermüdlich seine warnende Stimme erhob. Trotzdem ging der Westphalsche Geist in gemäßigter Form in Gevaerts großes Werk und in gesteigerter Exzentrizität in Sokolowskys Neuauflage des ersten Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte über.

Von dieser Zeit an flaut jedoch die alte Arbeitsfreudigkeit auf diesem Gebiete merklich ab. Die mittlerweile erstarkte deutsche Musikforschung wendet sich ihr näherliegenden und dankbareren Aufgaben zu. Zugleich mehrt sich infolge der bekannten antihumanistischen Bestrebungen der neueren Zeit die Zahl der Musikwissenschafter, die Griechisch nicht mehr und auch Latein nur noch ungenügend verstehen. Das entzieht natürlich der antiken Forschung die Grundlage; es gefährdet aber auch die spätere bis tief in die neuere Zeit hinein. Mag man sich über die klassischen Sprachen noch so erhaben fühlen, die mittelalterlichen Theoretiker z. B. verwandeln sich deshalb doch nicht über Nacht in ein bequemes Deutsch, und außerdem bleibt auch für den Musikwissenschafter wie für jeden anderen Vertreter der Wissenschaft die Forderung bestehen, daß er die Quellen für sein Gebiet in der Urform zu lesen imstande sei. Und zwar gut zu lesen; sonst kommen jene merkwürdigen Übersetzungen und Deutungen lateinischer und griechischer Stellen heraus, die heutzutage häufiger sind als früher und der klassischen Bildung ihrer Urheber ein sehr bedenkliches Zeugnis ausstellen. Es kann überdies dem auch heute noch nicht ganz befestigten Ansehen der Musikwissenschaft auf den Universitäten durchaus nichts schaden, wenn ihre Vertreter denen der übrigen historischen Fächer an Kenntnissen und Bildung ebenbürtig sind.

Die stille Zeit, die für die griechische Musik jetzt in Deutschland eintrat, wurde nur noch einmal durch einen Wurf großen Stils unterbrochen: den ersten Band von H. Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte“. Er hat nicht nur das Verdienst, mit dem Gestrüpp der Westphalschen Hypothesen endgültig aufgeräumt, sondern dem spröden Stoff auch wichtige neue Seiten abgewonnen zu haben, wie z. B. die zentrale Stellung des Dorischen; andere Theorien freilich, wie die über

die Enharmonik, bleiben zweifelhaft, da ihre Stütze durch die Quellen zu schwach ist. Aber schon die Aufnahme, die das Werk bei der Kritik fand, zeigte ein bedenkliches Schwinden des Verständnisses für diesen Stoff. Es fanden sich zwar viele Lobredner, aber nur wenige, die die Bedeutung dieser Leistung wirklich erkannten.

Während die zünftige Forschung sich seither allem Anschein nach anschickt, auf Riemanns Lorbeeren auszuruhen, drängt sich das Laientum mit unvermindertem Eifer an dieses Gebiet heran, das seine alte magische Anziehungskraft aufs neue bewährt. Sie ist auch wohl erklärlich: die Griechen haben auf allen übrigen Künsten unerreichte Muster hinterlassen; sie haben zudem aus ihrer Musik weit mehr Wesens gemacht als aus allen anderen heute so hoch gepriesenen Künsten — kein Wunder, wenn sich da immer wieder das Verlangen regt, diese geheimnisvolle Tonkunst kennen zu lernen, und zwar um so stärker, je unzugänglicher sie sich erweist. Es ist kein Zufall, daß von Riemanns Handbuch gerade der erste, antike Band zu allererst neu aufgelegt werden mußte.

Wenn ein einzelner Wissenszweig mit einem Male längere Zeit brachliegt, so bekommen sehr bald nicht bloß die Nachbargebiete' sondern die allgemeine historische Wissenschaft die Wirkung davon zu verspüren. Nicht allein die klassische Altertumskunde bedarf der antiken Musikforschung, sondern auch die Musikgeschichte. Sie pflegt sie indessen heutzutage ebenso zu unterschätzen, wie sie sie in früheren Zeiten überschätzt hat. Vogelstraußpolitik hilft aber hier nichts; denn die antike Musik ist mit all ihren Einwirkungen auf die spätere nun einmal vorhanden und gewährt gegenüber 1904, dem Erscheinungsjahr des Riemannschen Buches, ein bereits merklich verändertes Bild; vor allem sind ganz neue Probleme in Sicht gekommen, deren Lösung wohl oder übel einmal in Angriff genommen werden muß. Das zeigte sich auch für die Außenwelt ganz deutlich, als 1918 unser antiker Tondenkmälerschatz durch den Berliner Papyrus um ein wichtiges Stück vermehrt wurde. So viele neue Probleme dieser Fund auch aufrollte, er kam der Forschung schon deshalb ganz ungemein gelegen, weil ihre Hauptschwierigkeiten eben in der Spärlichkeit der erhaltenen antiken Tondenkmäler liegen. Sollen wir wirklich einen klaren Einblick in die antike Musik bekommen, so müßte sich die Zahl der Funde mindestens verhundertfachen, und die Denkmäler selbst müßten vollständig und nicht bloß fragmentarisch vorhanden sein. Bis jetzt aber haben wir aus der klassischen Zeit, wenn wir von der zweifelhaften Pindarode absehen, nur ein paar abgerissene Takte Euripides, aus der hellenistischen die delphischen Apollohymnen und das Seikiloslied und aus der römischen die sogenannte Mesomedeshymnen. Man denke sich, in

2000 Jahren müßte man sich aus so wenigen Belegen ein Bild unserer Tonkunst, und zwar von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis heute, zusammenstellen!

Der neueste, 1918 veröffentlichte[1] und seither mehrfach behandelte Fund[2] betrifft einen aus der ägyptischen Thebais stammenden Papyrus aus der zweiten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, der auf der einen Seite eine römische Militärurkunde, auf der anderen aber eine Anzahl von Musikstücken enthält. Die Freude über diese Entdeckung wurde freilich durch den stark beschädigten und lückenhaften Zustand des Papyrus merklich getrübt. Von dem zweiten und dritten Stück, das er enthält, sind überhaupt nur wenige Verszeilen enthalten; aber auch bei dem ersten, umfangreicheren Gesang, einem Päan, fehlt rechts ein so beträchtliches Stück, daß eine Ergänzung von Text und Melodie unmöglich ist. A. Thierfelder hat trotzdem eine solche versucht, vermag aber unter diesen Umständen nur eine willkürliche Konstruktion zu geben, und vollends ins Gebiet der Phantasie gehört seine „moderne" Bearbeitung der Stücke für Gesang, ein Holzblasinstrument (Aulos) und Klavier (Harfe)[3]. Wann werden diese schon so oft als unhaltbar widerlegten und doch immer wieder aufs neue auftauchenden antik-modernen Wechselbälge endlich verschwinden?

Es gehört zu den spärlichen, absolut sicheren Ergebnissen der griechischen Musikforschung, daß wir mit Hilfe der antiken Theoretiker und namentlich der Notationstabellen des Alypios imstande sind, jedes neue Tondenkmal mit Sicherheit in die moderne Notenschrift zu übertragen. Bekanntlich bedienten sich die Griechen einer doppelten Art von Buchstabenschrift, für Gesangs- und für Instrumentalmusik. Die Bedeutung des neuen Fundes besteht nun in erster Linie darin, daß er Vokal- und Instrumentalnoten in einem bisher ganz unbekannten Umfang verbindet. Die beiden Notationen stehen im Papyrus getrennt, und es erhebt sich die Frage, wie sich Gesang und Instrument, in unserem Falle der Aulos, in die Ausführung geteilt haben. Um eine eigentliche Begleitung des Gesanges durch eine selbständige Aulosmelodie kann es sich nicht handeln, da die Griechen keine selbständige, sondern nur eine den Gesang stützende und leicht umspielende Begleitung kannten. Es können somit nur Zwischen- und Nachspiele des

[1]) Von W. Schubart, Sitzungsberichte der Berl. Akademie 1918, 36, 763 ff.

[2]) A. Thierfelder, Zeitschr. f. Musikwissenschaft, I, 217 ff. H. Abert, Archiv f. Musikwissenschaft, I, 313 ff. Th. Reinach, Revue archéologique 1919. E. Romagnoli, Nuovi frammenti di musica greca, Rivista musicale italiana 1920 (27), S. 274 ff. R. Wagner, Philologus, Neue Folge 31 (1921), S. 256 ff.

[3]) „Paean" und „Tekmessa an der Leiche ihres Gatten Aias", Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Aulos in Frage kommen. Darauf deutet im Päan die Gemeinsamkeit der Tonart, im zweiten Stück wenigstens ihre nahe Verwandtschaft hin. Wir haben uns demnach den Vortrag so zu denken, daß der Aulos zunächst auch die Gesangsmelodie mit leichten Umspielungen mitspielte, dann aber, sobald diese an einem bestimmten Abschnitte angelangt war, selbständig einsetzte. Wann das im einzelnen geschah, vermögen wir leider nicht mehr zu bestimmen, da uns eben die Verszeilenenden verloren gegangen sind.

Die Tonart des Päan ist die hyperiastische des Alypios (das „hoch Mixolydische" des Aristoxenos), d. h. unser heutiges Dis-Moll, die des zweiten Stückes das Iastische (mit Modulation ins Hyperiastische), das moderne B-Moll — beides nach der Theorie H. Riemanns, die doch wohl wissenschaftlich genügend begründet ist, um die ältere Bellermannsche Ansicht vom Hypolydischen als der griechischen Grundskala als veraltet erscheinen zu lassen. Die Melodien selbst bestätigen nur, was einem allzu rasch begeisterten philhellenischen Dilettantentum immer wieder entgegengehalten werden muß, nämlich daß der Maßstab des modernen Musikempfindens nirgends weniger angebracht ist als hier. Die griechische Musik ist rein melodischer Natur, und ihre einzelnen Töne und Tongänge sind wohl mit Beziehung auf das melodische Ganze, aber niemals auf irgendwelche harmonisch-akkordliche Grundlage aufzufassen. Nur wer es fertig bringt, sozusagen mit griechischen Ohren zu hören, wird den erhaltenen Resten überhaupt gerecht zu werden vermögen. Die Wenigen aber, die dazu heutzutage überhaupt noch imstande sind, werden den Griechen selbst die Begeisterung für ihre Musik wohl nachfühlen können. Denn es handelt sich da tatsächlich um eine hochentwickelte musikalische Kultur, die innerhalb der ihr gesteckten Grenzen Gebilde von höchster Kunst zu erzeugen vermochte, Gebilde, die außerdem den von diesem Volke auf den andern Gebieten an den Tag gelegten künstlerischen Anschauungen durchaus entsprechen. Nur darf dabei nicht vergessen werden, daß die antike Tonkunst vor allem Gesangsmusik ist.

Nicht als hätte ihr eine reine Instrumentalmusik gefehlt. Schon in den ältesten Zeiten tritt uns der berühmte pythische Nomos des Sakadas (586) entgegen. Aber er war ein Programmstück, dessen ungeschriebener Text jedem Hörer aus der Sage von Apollons Drachenkampf gegenwärtig war. Aus der klassischen und noch mehr aus der nachklassischen Zeit haben wir dann zahlreiche Belege für die Pflege einer selbständigen Instrumentalmusik, an der Kithara und Aulos gleichen Anteil haben. Aber sie ist durchweg Solomusik und trägt zudem einen stetig zunehmenden virtuosen Charakter. Von orchestralen Wirkungen, vollends mehrstimmigen, kann nicht die Rede sein. Mit

möglichst sparsamen Mitteln zu wirken ist überhaupt eine der Haupteigentümlichkeiten der antiken Musik, durch die sie sich grundsätzlich von der modernen unterscheidet. Erst die römische Zeit geht davon ab. Sie verlangte von der Tonkunst aber auch keine künstlerischen Wirkungen im höheren Sinne mehr, sondern nur noch Förderung des gemeinen Nutzens und grobsinnliche Anregung. In diesem Sinne entwickelte sich der Instrumentenbau: der Aulos vermochte es an Klangstärke jetzt mit der Tuba aufzunehmen [1]), und Ammianus Marcellinus spricht von Lyren „so groß wie Karossen“ [2]). Aber damit nicht genug: man setzte, offenbar alexandrinischen Mustern folgend, statt eines Instrumentes eine ganze Anzahl von derselben oder von verschiedenen Gattungen zugleich in Tätigkeit. Monstrekonzerte, bei denen mehrere Hunderte von Sängern und Spielern mitwirkten, waren im kaiserlichen Rom keine Seltenheit. Auf der andern Seite machte sich ein raffiniertes Gesangs- und Instrumentalvirtuosentum breit, das sich in den höchsten Kreisen hören ließ und ungeheure Honorare erhielt. Dieses römische Musikleben, das im Grunde nichts ist als ein mehr und mehr entartetes griechisches, habe ich neuerdings im Zusammenhange zu schildern versucht [3]).

Nun haben wir ja freilich aus der klassischen Zeit selbst kein Denkmal erhalten; denn die Melodie der Pindar-Ode ist trotz des neuerlichen Eintretens H. Riemanns für ihre Echtheit nach wie vor verdächtig, und die paar Takte Euripides belegen zwar praktisch die antike Enharmonik mit ihren Vierteltönen, genügen aber doch lange nicht, um uns ein wirkliches Bild von der klassischen Tonkunst der Griechen zu geben. Da trifft es sich gut, daß die Mehrzahl der erhaltenen Denkmäler geistliche, besser gesagt hieratische Tonkunst enthält, und da diese zu allen Zeiten die konservativste aller Musikarten gewesen ist, so dürfen wir mit Grund vermuten, daß wir hier wenigstens Nachbildungen älterer Kultusmusik vor uns haben. Das gilt namentlich von dem ersten der delphischen Apollohymnen aus dem Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, nach wie vor dem Glanzstück unseres erhaltenen Melodienschatzes. Allerdings müssen wir uns dabei erst an den fünfteiligen Takt gewöhnen. Er spielt in der griechischen Rhythmopöie doch eine so bedeutende Rolle, daß wir m. E. kein Recht haben, ihn in unserem Stück mit H. Riemann, noch in der zweiten Auflage seines Handbuches, in der Übertragung mit dem sechsteiligen zu vertauschen. Dagegen nimmt Riemann im Verlaufe des Stückes

[1]) Horat. ars poëtica 202.
[2]) XIV 6, 18.
[3]) In L. Friedländers Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. 9. Aufl., besorgt von G. Wissowa, Bd. II, 1920, S. 161—188.

mehrere Male größere Pausen an. Das ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen; nur müßte man sich dann diese Pausen nach Analogie des neuesten Päanfundes durch — allerdings nicht aufgezeichnete, sondern dem Auleten überlassene — instrumentale Zwischenspiele ausgefüllt denken. Der Hymnus stellt ein schönes Beispiel für die enge Verbindung von Wort und Ton bei den Griechen dar. Er bindet nämlich die Melodie sehr genau an den sprachlichen Akzent; so daß eine akzentuierte Silbe möglichst einen höheren, niemals aber einen tieferen Ton erhält als die nichtakzentuierten Nebensilben, und ebenso verhält es sich mit dem neuentdeckten Päan. Trotzdem wäre es verfehlt, diese Melodien als rein rezitativisch zu betrachten. Sie sind keineswegs syllabisch, sondern enthalten zwei- und dreitönige Melismen auf besonders wichtigen Worten; sie bringen ferner bestimmte Motive und melodische Typen immer wieder, wobei der in der alten Musik beliebte Verzicht auf einzelne Stufen der Skala noch nachwirkt. Sie halten endlich vor allem mit feiner künstlerischer Berechnung an einer bestimmten Linienführung, sei es auf- oder abwärts, fest. Man vergleiche da nur die Behandlung der Partie μόλετε συνόμαιμον ἵνα Φοῖβον ᾠδαῖσι μέλψητε χρυσεοκόμαν[1]). Da geschieht der Anruf in hoher Lage, dann senkt sich, unter förmlichem Schwelgen in Melismen, die melodische Linie allmählich eine ganze Oktave herab. Und wenn gleich darauf das Erscheinen des Gottes am kastalischen Quell besungen wird, führt die Melodie in mächtigem Drängen wieder in die höchsten Lagen empor, um auf dem bezeichnenden Wort ἐπινίσσεται plötzlich zur „Unterdominante" zu modulieren. Effektvoller als hier war mit rein melodischen Mitteln der Inhalt des Textes überhaupt nicht wiederzugeben.

Neben dieser „wortgezeugten" Melodik kannten die Griechen aber auch, wie die neuere Musik, eine rein musikalische, die die melodische Linie nicht vom Wortakzent abhängig macht. Dahin gehört z. B. das zweite Stück des Papyrus, das sogar etwas wie eine zweiteilige Form aufweist, insofern die beiden ersten und dann wieder die beiden letzten Vokalzeilen motivisch zusammengehören. Gegenüber der feierlichen Haltung des Päans haben wir hier ein threnodisches Ethos, daher auch der chromatische Schritt; die Hauptperson Aias wird wiederum durch ein wohlberechnetes, emphatisches Melisma hervorgehoben. Das Instrumentalnachspiel klärt den Schmerz zu milder Wehmut ab.

So bringt uns der jüngste Fund manchen neuen Aufschluß, aber auch manches neue Rätsel. Er beweist abermals die hohe Kulturstufe, die das Griechentum innerhalb der genannten Grenzen auch auf musikalischem Gebiete erreicht hat, aber es wird noch vieler glücklicher

[1]) Übertragung bei von Jan, Musici scriptores S. 439f. Riemann, Handb. I 1², 258f.

Finderhände bedürfen, bis auch der letzte Schleier von diesem viel bewunderten und noch mehr verkannten Bilde fällt.

Mit der Entzifferung neuer Denkmäler, überhaupt mit der weiteren Erforschung der griechischen Musik als solcher ist es jedoch nicht getan. Zwar hat man schon ziemlich früh die jüdische Musik zeitlich vor die griechische gesetzt, und bald gesellte sich ihr noch die ägyptische, indische und chinesische zu. Ambros hat sogar den Versuch gemacht, die griechische Musik mit diesen älteren Kulturen in einen gewissen Entwicklungszusammenhang zu bringen, und damit manches heutige Problem wenigstens vorgeahnt. Zu brauchbaren Ergebnissen konnte er freilich nicht gelangen, da Chinesen und Inder für die griechische Musik ausscheiden und die ägyptische Kunst zu seiner Zeit noch wissenschaftlich weit weniger spruchreif war als heutzutage. Vor allem fehlte Ambros noch die allgemein geschichtliche Grundlage, auf der er seine speziellen musikalischen Untersuchungen hätte ausführen können, und so blieb die griechische Musik im Grunde dasselbe, was sie auch für seine Vorgänger gewesen war, nämlich eine autochthone Kunst, von der keine erkennbaren Fäden in ein höheres Alter zurückliefen. Auch noch Riemann fängt gleich bei den Griechen an und begnügt sich mit ein paar vereinzelten Rückblicken auf ältere Musikkulturen. Dagegen hat die neue musikalische Ethnographie in die prähistorische Zeit zurückgegriffen und einzelne Erscheinungen der griechischen Musik, wie z. B. die Pentatonik, mit den Analogien aus Ostasien und dem keltischen Gebiet zusammen als ein primitiveres Stadium musikalischen Empfindens überhaupt erweisen wollen. Wieweit diese Hypothese die Griechen angeht, darüber gleich mehr; daß sie uns auf alle Fälle die fehlenden direkten Quellen über die Anfänge der griechischen Musik nicht zu ersetzen vermag, leuchtet wohl ohne weiteres ein.

Heutzutage ist die älteste griechische Geschichte dank den Forschungen über die assyrische, babylonische und die übrige vorderasiatische Kultur und den Fortschritten der Ägyptologie in ein ganz neues Licht getreten. Zusammenhänge nicht nur politischer, sondern auch allgemein kultureller Art haben sich ergeben, die früher ganz im Dunkel gelegen hatten. An Stelle der Chinesen und Inder sind die Babylonier und Ägypter getreten, deren Kulturen sich in Syrien zu einer ganz eigentümlichen neuen verschmolzen haben. So hat Vorderasien schon im 15. vorchristlichen Jahrhundert seine eigene geschlossene Kultur gehabt, die dann, zuerst durch die Phöniker und dann auch auf dem Landwege über Kleinasien, nach Griechenland getragen wurde. Die Anfänge der griechischen Geschichte haben sich damit sehr stark nach rückwärts verschoben, und Eduard Meyer, der Historiker des Altertums, setzt vor das 7. Jahrhundert, mit dem man wohl früher die griechische

Geschichte begann, noch ein griechisches „Mittelalter“ und „Altertum“. Da wird es wohl allmählich auch für den Musikhistoriker Zeit, sich umzustellen und seine bisherigen Anschauungen über die Wurzeln und Anfänge der griechischen Musik nachzuprüfen. Allerdings darf er da, zunächst wenigstens, von der allgemeinen Geschichtsforschung für seine besonderen Zwecke nicht zuviel erwarten; denn die Musik ist erfahrungsgemäß das letzte, dem diese ihr Augenmerk zuzuwenden pflegt. Sie weiß uns denn auch von der musikalischen Kultur jener vorderasiatischen Völker, von einigen literarischen und bildlichen Zeugnissen abgesehen, blutwenig zu melden. Aber soviel sehen wir doch schon, daß die musikalische Kultur dieser Völker ihrer allgemeinen entsprach, und der Schluß darf wohl gewagt werden, daß von ihrem regen geistigen Verkehr mit dem europäischen Griechenland die Musik nicht etwa ausgeschlossen blieb, und daß den asiatischen Einflüssen in der bildenden Kunst jener ältesten Zeit auch solche in der Musik entsprochen haben.

Der erste Höhepunkt griechischer Kultur war die sogenannte mykenische Periode, die das ganze zweite Jahrtausend v. Chr. umfaßt und auch auf künstlerischem Gebiet die erste nachhaltige Berührung Griechenlands mit dem Orient brachte. Während uns nun freilich von der bildenden Kunst dieser Zeit bedeutende Überreste erhalten sind, wissen wir über ihre Musik nicht das geringste. Indessen dürfen wir doch wohl annehmen, daß die orientalischen Einflüsse auch bei ihr am Werke waren; denn sie reichen noch in eine jüngere Zeit zurück, für die wir mit musikalischen Quellen bereits weit besser versorgt sind. Wir kennen dieses griechische „Mittelalter“ hauptsächlich aus den homerischen Epen. Hier spielt die Musik ja bereits eine große Rolle, und zwar sowohl die Volksmusik in Gestalt von kult- und weltlichen Liedern als auch die von dem Aödenstand ausgeübte Kunstmusik. Schon allein der homerische Hexameter setzt für seine allmähliche Entwicklung aus dem ältesten viersilbigen Vers der Griechen eine Jahrhunderte lange Entwicklung voraus. Zugleich erscheint aber auch bereits das Saiteninstrument (Phorminx oder Kitharis). Am Ende dieser Zeit des Heldengesangs tritt dann eine für die weitere Entwicklung der griechischen Musik wichtige Wandlung ein: H e s i o d hat bereits den Stab (ῥάβδος), nicht mehr die Phorminx; er pflegt nicht mehr den voll entwickelten Gesang, sondern den „rhapsodischen“, d. h. die musikalisch gehobene Rezitation. Auf der andern Seite erfährt der eigentliche konzentische Gesang in der lesbischen Kitharodie, die sich an den Namen T e r p a n d e r s knüpft, eine ungemeine Steigerung.

Damit stehen wir wiederum auf dem Boden Kleinasiens, und von hier aus, namentlich aus Phrygien und Lydien, hat die griechische Musik in dieser Periode erneute Anregungen von so einschneidender

Bedeutung erhalten, daß man wohl mit Recht behaupten kann: die Form, in der wir sie heute kennen, ist damals durch die Verschmelzung europäischer und asiatischer Elemente im Laufe längerer Entwicklung überhaupt erst festgestellt worden. Es ist die Zeit, wo phrygische Sagengestalten wie Marsyas, Hyagnis und die wichtigste von allen, Olympos, in die griechische Mythologie eindringen. Sie werden von der griechischen Musikforschung allgemein als die Träger der orgiastischen, hauptsächlich durch den Aulos vertretenen Musik Kleinasiens bezeichnet. Noch bis tief in die spätere Zeit hinein ist ihr Gegensatz zu der „nationalen" (dorischen) Kunst der Kithara lebhaft empfunden worden. An den Namen des Olympos wurde schließlich alles angeknüpft, was mit der Aulosmusik überhaupt in alter Zeit in Verbindung stand, auch die Aulosmelodien gewisser einheimischer Kulte, die mit Phrygien von Hause aus gar nichts zu tun hatten, wie z. B. der pythische Nomos auf Apollon in Delphi, der argivische auf Athene, der spartanische auf Ares.

Nach ihrem gewohnten phantasievollen Brauch haben die Griechen den Olympos später zu einer in die graue Vorzeit zurückversetzten Auletengestalt gemacht, wie den Orpheus zu einem in die Heroenzeit zurückgeführten Kitharoden. Tatsächlich hat der eine so wenig jemals gelebt wie der andere. Olympos ist vielmehr nichts anderes als der später zu einem musikalischen Heros umgebildete Berg gleichen Namens in Phrygien, an dessen Abhängen die Hirten den Aulos bliesen, und erst die spätere rationalistische Geschichtskonstruktion hat ihn zu einem der Urväter der hellenistischen Musik gemacht. Der Schwierigkeiten, die sich daraus ergaben, wurde man dadurch leicht Herr, daß man schließlich zwei, ja sogar drei Träger dieses Namens annahm.

Wir sehen daraus, daß diese Verschmelzung asiatischer und europäischer Kunst sich über einen langen Zeitraum erstreckte; sie hat wohl das ganze 8. Jahrhundert v. Chr. in Anspruch genommen und um die Mitte des 7. Jahrhunderts ihren Abschluß erreicht. Bei der Umwandlung der alten Aöden zu Rhapsoden hat die Auloskunst ersichtlich eine entscheidende Rolle gespielt.

Nun liefen unter dem Namen des Olympos noch bis weit in die spätere Zeit hinein alte Weisen religiösen Stils um, die den jeweiligen Konservativen als der Höhepunkt der Klassik gegenüber dem zerfahrenen Wesen der Modernen erschienen, zumal zu der Zeit, da mit dem jüngeren Dithyrambus der Phrynis, Philoxenos und Timotheos jene lebhaft umstrittene „Zukunftsmusik" aufkam, die mit Euripides schließlich sogar noch die Tragödie eroberte. Schon Aristoxenos von Tarent, der an konservativer Einseitigkeit den Pythagoreern nichts

nachgab, ist des Lobes für Olympos voll und nennt ihn geradezu den Ahnherrn des „griechischen und schönen Stiles in der Musik", da ihn die Musiker als den Begründer des enharmonischen Tongeschlechtes priesen. Über die Art, wie dies geschehen sein soll, berichtet der plutarchische Musikdialog in seinem 11. Kapitel, an das sich seit Alters eine besonders lebhafte Erörterung angeschlossen hat. Handelt es sich doch bei dieser enharmonischen Skala mit ihren Vierteltönen

$$e - e + 1/4 - f - a - h - h + 1/4 - c' - e'$$

um eine das moderne Empfinden ganz besonders fremdartig anmutende Erscheinung, der derselbe Aristoxenos obendrein noch eine besonders schöne Wirkung zuschreibt. Bis zur Spaltung des Halbtones in Vierteltöne ist Olympos freilich nach Plutarch noch nicht gegangen, sondern nur auf den Gedanken gekommen, im Dorischen die Lichanos (*g*) der diatonischen Skala auszulassen, wodurch er eine Skala von ganz besonders schönem Ethos erzielt habe:

e f a h c e'.

H. Riemann[1]) vermutete nun, diese Auslassung der Lichanos sei erst aus dem Phrygischen nachträglich auf das Dorische übertragen worden, und die Skala des Olympos sei ursprünglich

d e g a h d'

gewesen, also dieselbe halbtonlose, fünfstufige Skala, die wir auch bei den Chinesen, Japanern und Kelten finden. Diese Hypothese besticht auf den ersten Blick gewiß ganz ungemein. Und doch fehlt ihr die Hauptgrundlage; denn Plutarch erwähnt das für sie Wichtigste, nämlich die Übertragung der Pentatonik vom Phrygischen auf das Dorische, mit keinem Wort; sie hat vielmehr erst Riemann in seinen Text hineingelesen, und auch bei den übrigen antiken Belegen, mit denen er seine Hypothese zu stützen versucht, kommt er nicht ohne eigenmächtige Textänderungen aus. Auch die Parallele mit den Ostasiaten und Kelten ist nicht beweiskräftig; zum mindesten müßte sich die Pentatonik auch bei den für die Griechen den Ausschlag gebenden Vorderasiaten sicher nachweisen lassen. Das ist aber bis jetzt nicht der Fall, und somit sind wir genötigt, hinter die Riemannsche Hypothese vorerst ein großes Fragezeichen zu setzen.

Ein weiterer Sitz alter musikalischer Kultur ist die Insel Kreta gewesen. Die kleinasiatischen Züge ihrer Kultur sind durch die Einwanderung der Dorier im griechischen „Mittelalter" zwar stark im nationalhellenischen Sinne verändert, aber doch nicht etwa verwischt worden. Das scheint gerade aus den musikalischen Verhältnissen hervorzugehen. Kreta war die Heimat einer alten orchestischen Chor-

---

[1]) Handbuch I 1², 48ff.

gesangskunst, die die Waffentänze der Jugend begleitete; von hier aus wurde Sparta zum Vorort der dorischen Chormusik. Die Hauptmerkmale der kretischen Kunst aber waren, wenn wir den Quellen trauen dürfen, der „kretische", d. h. fünfzeitige Rhythmus und die kathartische Verwendung der Musik. Jener Rhythmus aber weist von Anfang an dasselbe orgiastische Ethos auf wie die verschiedenen Formen der asiatischen Aulosmusik. Und vollends jene kathartische Seite der Musik, von der man Reinigung und Läuterung des Leibes und der Seele erhoffte, ist eine Anschauung, die durchaus im phrygischen Kultus wurzelt. Damit tritt der Zusammenhang mit Kleinasien auch hier deutlich zutage.

Auch die kretische Tonkunst fand in Thaletas ihren mythischen „Archegeten". Man hat ihn, wie den Olympos, lange für eine geschichtliche Persönlichkeit gehalten; doch ist die Überlieferung über ihn und seine Tätigkeit so schwankend und schmeckt so stark nach der üblichen Geschichtskonstruktion, daß feste Anhaltspunkte überhaupt nicht möglich sind. In der ältesten Tradition erscheint er als musikalischer Wundertäter, der auf Geheiß der Pythia mit seiner Kunst die Spartaner von einer Pest befreit; später tritt er als Schüler des Olympos auf und als reiner Musiker, als Begründer des Päan, Hyporchema, der Pyrrhiche, ja der ganzen kretischen Musik, und endlich wird er sogar noch zum Politiker und Lehrer Lykurgs. Jetzt bändigte er mit seinen Tönen nicht mehr die Pest, sondern die Revolution in Sparta, ordnete die gesamte spartanische Musik von Grund auf neu, genau wie vor ihm Terpander, und galt schließlich als der Stifter der Gymnopädien, wie jener als der der Karneen. Damit ist zwar ein vollendeter geschichtlicher Parallelismus erreicht, aber er entbehrt jeder allgemein-historischen Grundlage. Denn über die politische Tätigkeit der beiden Männer, vor allem über die von ihnen auf musikalischem Wege niedergeschlagenen Revolutionen, weiß unsere Überlieferung nicht das geringste. Wohl aber ist das alles von einem Späteren, dem Tyrtäus, fest bezeugt, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Griechen in ihrer Lust am Konstruieren die Geschichte des Tyrtäus später auch auf die beiden älteren Namen übertragen haben. Der Zweck war, alle die dunkeln Erinnerungen an die eigene Vorzeit, die in Sparta noch lebendig waren, in ein festes geschichtliches System zu bringen. Es spricht aus diesen Legenden ein gutes Stück dorischen, speziell spartanischen Nationalstolzes; denn in Sparta hatte man den beiden Haupterrungenschaften der Musik des 7. Jahrhunderts, der durch Terpander vertretenen lesbischen Kitharodie und der kretisch-dorischen Chorgesangskunst, am willigsten Einlaß gewährt und sie zugleich für die staatlichen Einrichtungen und für die Jugenderziehung fruchtbar zu machen gesucht. Das

spricht sehr für den musikalischen Sinn der Spartaner, die wir Heutigen nur allzu leicht geneigt sind mit den „unmusikalischen" Römern und Engländern auf eine Stufe zu stellen. Auf die Römer trifft dieses harte Urteil im wesentlichen auch zu; bei den Spartanern aber verlief die Entwicklung ähnlich wie später bei den Engländern: einer Zeit hoher Musikblüte, die sich weit über die engeren Landesgrenzen hinaus fühlbar machte, folgt eine Periode zunehmender Verknöcherung und gänzlicher Abhängigkeit vom Ausland. Für Sparta begann sie zur Zeit der Perserkriege und war schon zur Zeit des alternden Platon so weit vorgeschritten, daß er in seinen Gesetzen (660 b) sagen konnte, in Sparta gäbe es überhaupt keine neuen Lieder mehr.

Der eigentlichen Musiktheorie der Griechen geht nun eine fein verzweigte Musikästhetik zur Seite: der beste Beweis für die hohe Wertschätzung der Tonkunst bei den Hellenen. Auch die neuere Forschung hat sich ihrer mit besonderer Liebe angenommen, obgleich sie, wie natürlich, die eingehende Kenntnis der Musik und Musiktheorie voraussetzt. Für uns ist sie außerdem noch deshalb besonders wichtig, weil sie die weitere Entwicklung der Musikästhetik durch das Mittelalter bis weit in die Neuzeit hinein entscheidend beeinflußt hat. Vor 25 Jahren hatte ich den mir heute fragwürdig erscheinenden Mut, in meiner Tübinger Dissertation [1]) diese ganze griechische Ästhetik bis ins letzte hinein entwickeln zu wollen. Heutzutage fällt mir daran so manches auf, was ungenügend oder überhaupt nicht dargestellt war. Der dunkelste Punkt ist auch hier wieder die Frage nach der geschichtlichen Herkunft dieser merkwürdigen „Ethos"-Lehre, die ja von dem Grundsatz ausgeht, daß zwischen Musik und menschlicher Seele von Haus aus bestimmte Beziehungen bestehen, vermöge deren durch musikalische Mittel ohne weiteres auf den Charakter, ja auf das ganze Tun und Lassen eines Menschen eingewirkt werden kann. Woher kam den Griechen diese Wissenschaft? Früher dachte man an eine besonders sensible Veranlagung ihres Volkes für die Musik und nahm eine medizinische Grundlage der ganzen Theorie an, die somit später vom Körperlichen auf das Seelische übertragen worden sei; neuerdings denkt man an einen möglichen Ursprung in der Magie. In beiden Fällen liegt der Gedanke an orientalische und ägyptische Einflüsse wieder sehr nahe. Wie dem aber auch sei, die eigentümliche und hohe Entwicklungsstufe, die die Lehre bei den Griechen erreicht hat, ist ihre eigene Schöpfung, zu der es kein anderes Volk auch nur annähernd gebracht hat. Auch in dieser Hinsicht scheint jener Befruchtung der griechischen Musik durch Vorderasien eine entscheidende Be-

[1]) Später (1899) als „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen.

deutung zuzukommen. Denn auch die Ethoslehre geht von dem grundlegenden Gegensatz Dorisch — Phrygisch, d. h. europäisch — asiatisch aus. Damals ist man wohl überhaupt erst dazu gekommen, sich über den Gegensatz des musikalischen Empfindens, der hier zum Ausdruck kam, theoretisch Rechenschaft zu geben; das zeigt allein die große Rolle, die die „Melodien des Olympos“ auch in der Ethostheorie spielten.

Begreiflicherweise hat es längere Zeit gedauert, bis sich die Theorie aller dieser Erscheinungen bemächtigte. Die homerischen Gedichte wissen noch nichts von der ethischen Macht der Musik im späteren Sinne. Sie kennen nur die naive Freude am Reiz des menschlichen Stimmenklanges. Doch legen sie bereits großen Wert auf das Hinzutreten des Saiteninstrumentes, das dem Gesange sozusagen erst die rechte künstlerische Weihe gibt. Die Musik als ein wirksames Mittel, die Stimmung des Menschen in den gehobenen Stunden seines Lebens, religiöser und weltlicher Art, zu steigern — das ist, wenn man sie so nennen darf, die Musikästhetik der homerischen Epen. Man genießt die Wirkungen der Tonkunst noch ganz naiv, ohne über ihre psychologischen Grundlagen und Gesetze nachzudenken und weitere Schlüsse daraus zu ziehen.

Man sieht daraus, daß die Frage der kleinasiatischen Aulosmusik damals noch nicht brennend war. Sie wurde es erst nach dem Abschluß der epischen Dichtung. Der Kampf und schließliche Ausgleich der beiden verschiedenen Stilarten erwies sich damals schon als der Vater eines gesunden Fortschritts, und die nunmehr einsetzende ästhetische Spekulation nahm, wie natürlich, ihren Ausgang von der Praxis. Man empfand die fremdartigen Wirkungen der neuen Kunst und begann Vergleiche zu ziehen; Konservative und Fortschrittler begannen sich zu trennen; der weit größere Formenreichtum zwang zur Stellungnahme. Allmählich bildete sich ein bewußtes Stilgefühl heraus, das in jeder Form die ihr eigentümlichen Gesetze erkannte und keinerlei Vermischung duldete.

Dazu kam aber noch etwas Weiteres. Die „Kunst des Olympos“ neigte dazu, jene Trübungen des Bewußtseins hervorzurufen, die die Griechen „Ekstase“ nannten. Hier war die psychologische Wirkung der Musik ja am offenkundigsten, und höchstwahrscheinlich haben die Priesterschaften der in Frage kommenden Gottheiten sich gerade dieser Seite angenommen und daraus ein medizinisch-religiöses System entwickelt, das die Musik sowohl bei der Erregung als der Beschwichtigung jener seelischen Ausnahmezustände in bestimmter Weise heranzog. Diese musikalische „Reinigungslehre“ (Kathartik) hat auch noch später eine große Rolle gespielt.

Die ältesten und bekannten Vertreter der musikalischen Ethik sind die Pythagoreer. Pythagoras selbst vereinigte in seiner Persönlichkeit in höchst eigentümlicher Weise den Gelehrten und den Propheten, und so weist auch die Musikästhetik seiner Schule ein merkwürdiges Gemisch von Exaktheit und Mystik auf. Ihre Konsonanzenlehre geht nicht über das rein Mathematische hinaus und hat weiterhin bekanntlich die Reaktion der „Harmoniker" gegen sich in die Schranken gerufen. Ihre eigentliche Ästhetik dagegen wurzelt zum Teil in jenen priesterlich-religiösen, zum Teil in medizinischen Anschauungen, und sehr bezeichnend ist, daß Pythagoras von der Aulosmusik nicht allein nichts wissen wollte, sondern sie geradezu als eine Befleckung der Seele bezeichnet haben soll[1]. Schon die Pythagoreer haben ein vollständiges System einer musikalischen Reinigungslehre entworfen[2], aber auch bereits den Schritt vom Medizinischen zum Psychologisch-Ethischen getan.

Völlig durchgebildet wurde die ethische Lehre aber erst im 5. Jahrhundert v. Chr., und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Athener Damon, dem Berater des Perikles und Lehrer Platons; er war der Typus jener Vereinigung von Politiker und Musiker, die wir als das Ideal des klassischen Griechentums bereits kennen. Er hat den Athenern die politische Erziehung des Staatsbürgers durch die Musik in einer berühmten Rede an den Areopag dringend ans Herz gelegt. Zu diesem Zwecke untersuchte er sämtliche Elemente der Musik auf ihre ethische Wirkung hin und ist auf diese Weise allem Anschein nach der Begründer jenes ganzen Systems geworden, das im Altertum über das Ethos der einzelnen Tonarten und Rhythmen im Umlauf war.

Dieses System hat ihm ebenso viele Bewunderer, unter ihnen Platon, wie Gegner eingetragen. Suchte er doch das musikalische Empfinden auf eine bestimmte Richtung festzulegen und wurde somit sehr bald von vielen als reaktionär im schlimmsten Sinne empfunden. Offenbar waren es die Künstler selbst, die dagegen Einspruch erhoben. Sie fühlten sich in ihrer Freiheit jetzt von zwei Seiten her bedroht: von der rein mathematischen Spekulation der pythagoreischen „Kanoniker" und dem Rigorismus der Musikethiker. Bald nach Damon erfolgte denn auch der Rückschlag: gegen die Kanoniker standen die „Harmoniker" auf, gegen die Ethiker die „Formalisten", so daß sich also die antike Musikästhetik von jetzt ab in vier Richtungen spaltete, die sich alle bis zum Ende des Altertums erhalten haben. Harmoniker und Formalisten unterscheiden sich von ihren Gegnern dadurch, daß

[1]) Aristid. Quint. S. 109f. (Meibom) Iamblich. vita Pythag. 3.
[2]) Iamblich. 64ff. Porphyr. vita Pythag. 33. Quintilian. institut. orat. 9, 4, 12.

sie den Wirkungen der Tonkunst mit deren eigenen, nicht mit außermusikalischen Mitteln beizukommen suchen. Sie haben bei der modernen Forschung noch nicht die gebührende Beachtung gefunden, weswegen hier noch einige Hinweise stehen mögen.

Die Tradition, die den Aristoxenos von Tarent zum Schulhaupt der Harmoniker macht, ist ungenau, denn schon Platon wendet sich streng gegen die Leute, die das Ohr und das sinnliche Lustgefühl überhaupt zum Richter in musikalischen Dingen machten[1]). Und auch Aristoteles sucht die Schroffheit der damonisch-platonischen Grundsätze zu mildern; er tritt für das von Platon verpönte Weltliche und im engeren Sinne Lyrische in der Musik wieder ein und nähert sich namentlich in seiner Lehre von der διαγωγή bereits merklich modernen Anschauungen[2]). Aber sie ist bei ihm noch ein Nebenzweig seines Systems, das in der Hauptsache noch der musikalischen Ethik folgt. Weit nachdrücklicher vertrat sein Schüler Aristoxenos den allen Aristotelikern eigentümlichen Zug zum naturwissenschaftlichen Empirismus auch in der musikalischen Ästhetik. Er hat den Grundsatz von dem obersten Richteramte des Ohres, d. h. des Wohlklanges in musikalischen Fragen, wissenschaftlich zu begründen versucht, durch seine Temperaturlehre den entscheidenden Schritt von der Akustik zur eigentlichen Ästhetik getan, indem er dem Objekt, dem Tonmaterial, das aufnehmende Subjekt gegenüberstellte, und auch sonst die Rechte der künstlerischen Phantasie sowohl beim Schaffen als beim Genießen eines Kunstwerks tiefer erfaßt, als es jemals im Altertum geschehen ist. Sätze wie der, daß das Anhören eines Musikstücks zugleich ein Sammeln und Kombinieren in der Erinnerung sei, oder daß die Phantasie beim Fortschreiten von einem Ton der Skala zum andern unwillkürlich die übersprungene Strecke durchlaufe, sind Anweisungen auf eine wissenschaftliche Ästhetik, die erst nach Jahrtausenden eingelöst wurden.

Während die Harmoniker die psychologischen Wirkungen der Musik als etwas Reales betrachteten und ihre Gesetze wissenschaftlich zu erforschen suchten, waren sie für die Formalisten etwas Nichtwirkliches, Scheinhaftes, das von Zeitalter zu Zeitalter, von Individuum zu Individuum wechsle. Was für sie von der Musik übrigbleibt, ist nur ein Spiel mit formalen und gänzlich indifferenten Elementen, die mit der Seele so wenig zu tun haben wie die Mittel der Kochkunst — lebhaft denkt man dabei an Kants Vergleich der Musik mit der Lustgärtnerei.

Diese Theorie ist das richtige Produkt der Aufklärung, die nichts als wirklich gelten läßt, was nicht dem Verstande zugänglich ist. Sie

[1]) Staat VII 531 a. Gesetze II 668 a, 665 c, 658 e.
[2]) Vgl. Lehre vom Ethos, S. 14 f.

kann darum erst aufgekommen sein, als der Rationalismus eine entscheidende Macht im griechischen Denken erlangt hatte, also frühestens in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Wahrscheinlich war auch sie eine Antwort auf die Geschmackstyrannei Damons. Als ihre Hauptvertreter dürfen wohl nach wie vor die Sophisten einerseits und Demokrit anderseits gelten. Die Sophisten brauchten sich ja nur auf den bekannten Satz von dem Menschen als dem Maß aller Dinge zu berufen, um die allgemeine Gültigkeit der Musikethik zu erschüttern. Sie brauchen indessen deshalb noch durchaus keine radikalen Musikfeinde gewesen zu sein; im Gegenteil, alle Berichte lassen bei ihnen eine lebhafte Anteilnahme für diese Kunst erkennen[1]). Aber ihr Bestreben war, ihre Jünger dazu anzuleiten, die vorhandenen Elemente der Bildung im Sinne lebenskluger Menschenbehandlung auszunutzen und ihnen die dazu nötigen Kunstgriffe beizubringen. Sie wollten nur die Unverbindlichkeit der ethischen Lehre nachweisen, zeigen, daß es sich auch anders verhalten könne, und offenbar hat erst die spätere Zeit diese Theorie als objektive Wahrheit aufgenommen und die Musik alles ethischen Schimmers entkleidet.

Auch von Demokrit sind uns leider viel zu wenige seiner Aussprüche über die Musik erhalten, als daß wir uns von seiner Musikästhetik ein scharf umrissenes Bild machen könnten. Wir wüßten gern näher, welcher Art seine Forschungen über die Gehörsempfindungen waren; wahrscheinlich hat auch er darin den Schritt vom rein Akustischen zum Psychologischen getan[2]). Der ganze Charakter seiner Lehre rückt ihn weit von Damon ab. Wenn für Demokrit die sinnliche Wahrnehmung überhaupt der objektiven Wahrheit entbehrte, wenn zum Beispiel die Farbe bloß eine subjektive Affektion des Bewußtseins war, so hat er dieselben Grundsätze sicher auch auf die Welt des Hörbaren angewandt. Aber er hat die Musenkunst doch ganz anders als der alternde Platon, wenn auch nicht als wahr, so doch als schön geschätzt. Ein anderes Mal bezeichnet er sie als eine junge Kunst, da sie keinem notwendigen Bedürfnis entspringe, sondern erst in einem Stadium verfeinerter Kultur entstanden sei.

Aber auch die Gegner, die alten Ethiker in der Musik, rief dieser Vorstoß wieder unter die Waffen. Nicht allein Platon sah sich veranlaßt, die alte Lehre in seinen „Gesetzen“ mit einer Strenge zu verfechten, die der Musik als freier Kunst überhaupt Licht und Leben nahm, auch die ganze Komödie schlug sich auf die Seite der Alten.

---

[1]) „Sophist“ identisch mit „Musiker“ Eurip. Rhesus 924. Athen. XIV, 632 c. Hesych s. v. σοφιστής.

[2]) Theophrast De sensu 55 ff. Gellius, Noctes Att. V 15, 8.

Es war die Zeit, wo der neue Dithyrambus mit seiner Zukunftsmusik alle Gemüter in Atem hielt.

Die Formalisten aber entwickelten sich nun immer mehr zu radikalen Verächtern oder gar Feinden der Musik. Der aus Grobheit und Hochnasigkeit gemischte Ton, den der Epikureer Philodem anschlägt, beweist das zur Genüge. Sein Herr und Meister Epikur war ruhiger und überlegener zu Werke gegangen; aber auch er hatte die Musik aus der Ethik, die doch in seinem System eine bevorzugte Stellung einnimmt, einfach ausgeschlossen. Er erkennt sie zwar als Schmuck des Daseins an, weiß sich aber auch zu trösten, wenn er sie entbehren muß[1]. Sie ist ihm ein angenehmer Zeitvertreib; zu der von ihm als höchstes Gut gepriesenen Ruhe des Gemütes (Ataraxie) vermag sie jedoch nicht das geringste beizutragen. Er kann es deshalb auch nicht verstehen, wie man sie nach dem Vorgange des Aristoxenos zum Gegenstand von Tischgesprächen machen kann.

Welch scharfer Ton in diesen formalistischen Kreisen beliebt war, zeigt bereits lange vor Epikur der Historiker Ephoros, der in der Musik lediglich ein Mittel zu Betrug und Zauberei erblickte[2]; seinen Höhepunkt aber erreichte er in der Schrift des genannten Philodemos über die Musik aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. Sie war die unmittelbare Folge eines neuen Aufschwunges der Ethoslehre unter den Stoikern, wogegen das Epikureertum, was die Musik anbetraf, in den Skeptikern einen wertvollen Bundesgenossen erhalten hatte. Auch ihre Lehre kennen wir nur aus einem Spätling, Sextus Empiricus aus dem 2. nachchristlichen Jahrhundert. Indessen war ihr Grundsatz, daß alle unsere Aussagen nur unsere subjektive Vorstellung, niemals aber eine objektive Qualität ausdrückten, mit der Ethoslehre von vornherein unvereinbar. Antiochos von Askalon, der Lehrer Ciceros, hat ihnen denn auch mit Nachdruck entgegengehalten, daß wir unter allen Umständen den allgemeinen Begriffen objektive Wahrheit zugestehen müßten, wenn wir nicht alle Künste und Fertigkeiten unmöglich machen wollten[3]. Sextus selbst war weniger rigoros: er will den Künsten, soweit sie praktischen Nutzen bringen, durchaus nichts anhaben; verhaßt sind ihm nur die dogmatischen Theorien und Spekulationen, die über die Welt der Erscheinungen hinausgreifen.

Die letzten Spuren der formalistischen Lehre weisen nach Rom. Sie wurde den Römern durch die Epikureer vermittelt und fand einen sehr günstigen Boden vor, da der römische Charakter von Hause aus

[1]) Diog. Laërt. 121.
[2]) Bei Polyb. V 20.
[3]) Cic. Acad. II 21.

nichts weniger als musikfreundlich war. Ein Gemisch epikureischer und national-römischer Anschauungen ist das Wort bei Cicero, die Musik könne uns keinen soliden Nutzen, sondern nur ein kindliches Ergötzen verschaffen, das aber wertlos sei, da es uns den Weg zur Glückseligkeit nicht zu weisen vermöge[1]). Diese „solida utilitas" ist römischen Ursprungs: man hielt von der Musik als solcher nicht eben viel, meinte sie aber doch für das gemeine Wesen ausnutzen zu können[2]). So erlebte die politische Tendenz der alten Ethoslehre, die mit dem Schwinden des politischen Sinnes in Griechenland selbst allmählich auch ihre Zugkraft verloren hatte, in Rom noch einmal eine Neubelebung, freilich in stark getrübter Form. Wir haben für diese römische Musikästhetik mit ihren Gegensätzen einen sehr bezeichnenden Beleg in einer nur leider sehr lückenhaft erhaltenen „menippeischen", d. h. Poesie mit Prosa vermischenden Satire des alten M. Terentius Varro, desselben, der die Musik auch in seinem großen, enzyklopädischen Werk behandelt hatte, und zwar als Glied des aus Alexandrien stammenden Systems der sieben freien Künste; er ist damit das älteste uns bekannte Vorbild für die spätantike und mittelalterliche Quadruviumslehre geworden. Jene Satire, betitelt ὄνος λύρας („Der Esel als Lyraspieler"), enthält einen lebhaften Streit zwischen einem Musikenthusiasten und mehreren musikfeindlichen Zuhörern. Das sind die richtigen Vertreter der altrömischen „Musikästhetik"; denn sie erklären die Musik einfach für unnütz und weibisch. Jener aber verteidigt sie auf ebensogut römisch mit dem Nutzen, den sie stifte: singe doch — und das klingt ganz modern — auch der einfache Arbeiter zu seiner Arbeit, weil er sich dadurch bedeutende Erleichterung verschaffe. Auch taucht hier zum letzten Male die alte klassische Anschauung von der notwendigen Personalunion des Politikers und des Musikers auf.

Gegen das Ende der Antike verschwindet die formalistische Lehre ganz; aber auch die Ethoslehre büßt sehr viel von ihrer ursprünglichen Reinheit ein. In der hellenistischen Zeit, die trotz merklicher Abnahme der eigentlichen Schöpferkraft doch noch Sinn und Verständnis für die alte klassische Kunst hatte, war noch eine fruchtbare und umfangreiche musikwissenschaftliche Tätigkeit möglich gewesen; in den letzten Jahrhunderten aber erlosch die alte Tradition fast vollständig, und damit war auch der Theorie der Boden entzogen. Man behalf sich jetzt mit Handbüchern, die sich sehr oft aus wahllos zusammengerafften und häufig mißverstandenen Quellen speisten. Vor allem aber nahm nunmehr die für jene müde Zeit so bezeichnende

[1]) De finibus I 21ff.

[2]) Das war im Grunde genommen auch der Standpunkt Napoleons I., auch hierin eines echten Absenkers des römischen Geistes.

Sehnsucht nach Erlösung durch unmittelbare göttliche Offenbarung auch von der musikalischen Ästhetik Besitz. Sie bekam jetzt schon jenen religiösen Zug, der ihr dann das ganze christliche Mittelalter hindurch zu eigen blieb. Allerdings ging dabei ihr alter wissenschaftlicher Charakter großenteils verloren. Denn die Musik wurde jetzt der Tummelplatz magischer Künste auf der einen und allegorischer Ausdeutungen auf der anderen Seite. Nur einmal, in der Lehre des Neuplatonikers Plotin, brach noch einmal ein Sonnenstrahl des alten klassischen Geistes hindurch, der auch bis ins Mittelalter hinein lebendig nachgewirkt hat. Während des Druckes dieser Arbeit wurde in dem ägyptischen Oxyrhynchos von den Engländern ein frühchristlicher Hymnus auf die Dreieinigkeit entdeckt, der aus dem Ende des 3. Jahrhunderts stammt und nach Notation und Melodik durchaus griechisches Gepräge trägt. Ich habe auf die Bedeutung dieses neuesten Fundes, des ältesten Stückes christlicher Kirchenmusik, das außerdem den fortlaufenden Zusammenhang zwischen der antiken und der christlich-mittelalterlichen Musik besonders hell beleuchtet, an anderer Stelle hingewiesen[1].

[1]) Zeitschr. f. Musikwissenschaft. IV. Jahrg. Heft 9.

Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter

Von
Arnold Schering

In der engen Wechselbeziehung von Kunst und Leben liegt begründet, daß jeder Kunsthistoriker, wenn er einmal ausgrabend, tatsachenforschend, deutend tätig gewesen ist, im gegebenen Augenblicke das Bedürfnis fühlen wird, versunkene Kunstschätze, deren Wert er erkannt hat, wieder zum Leben zu erwecken. In besonderem Maße empfindet dies der Musikhistoriker. Seine Kunst ist in Zeichen überliefert, deren klingende Bedeutung zu ergründen, eine eigene, schwierige Aufgabe ist. Verlockend und im höchsten Grade fesselnd wird sie dadurch, daß er selbst sich zum Medium machen und in der Form irgendeiner Interpretation — beschränke sie sich nun auf Angabe des Tempos oder der Phrasierung oder der Stärkegrade — vermittelnd zwischen Vergangenheit und Gegenwart eingreifen muß. Im theoretischen Sinne ideal gelöst wäre diese Aufgabe dann, wenn versichert werden könnte: so und nicht anders ist das Tonwerk zur Zeit seiner Entstehung und nach Absicht seines Schöpfers erklungen.

Mit einer solchen Versicherung aber hat es seine Bedenken. Schon ein halbes Jahrhundert Abstand genügt, um den Sinn einer Komposition im Prisma des veränderten Seelenlebens verändert erscheinen zu lassen, und noch stärker, ja bis zur völligen Umdeutung macht sich der Unterschied bemerkbar, sobald Jahrhunderte dazwischen liegen. Mag durch Mitarbeit des geschulten Historikers Stiltreue nach außen wie innen noch so sehr gewährleistet sein, in Wirklichkeit ist doch immer der Pulsschlag der Lebenden entscheidend. Die Möglichkeit, uns selbst in ein Tonwerk hineinzuprojizieren, bedeutet Anfang und Ende aller Renaissanceversuche, daher wir denn wohl auch die meisten theoretisch idealen Lösungen des Wiederbelebungsproblems, wenn solche überhaupt denkbar sind, als praktisch unannehmbar ablehnen würden.

Nun nimmt gerade die Musik insofern eine eigentümliche Stellung ein, als sie erst nach Beginn des letzten halben Jahrtausends zur Erfüllung jener Vorbedingungen gekommen ist, die uns ein über bloß verstandesmäßiges Erfassen hinausgehendes inneres Verhältnis zu ihren Erzeugnissen gestatten. Wird der Begriff Musik ohne weiteren Nebensinn so gefaßt, wie ihn die letzten drei Jahrhunderte geprägt haben, so würde der Anfang ihres ersten „klassischen“ Zeitalters über-

haupt erst um 1500 anzusetzen sein. Erst von diesem Zeitpunkt an treten allmählich die Formen und Techniken hervor, deren auf Jahrhunderte hinauswirkende Allgemeingültigkeit das Beiwort klassisch rechtfertigt und bewirkt, daß wir den lebendigen Herzschlag der Meister noch heute nachzufühlen vermögen. Je weiter rückwärts wir gehen, um so fremder wird uns die Musik. Schon was das 15. Jahrhundert bietet, ist der Ausdruck eines vom unsrigen weit abstehenden Kunstwollens, und so stark potenziert sich dieses Fremdheitsgefühl beim Weiterschreiten, daß mancher schon die Frage erwog, ob die Anfänge der Mehrstimmigkeit im 10. Jahrhundert überhaupt den Ehrentitel Kunst verdienen. Gegenüber einem Sonett von Petrarca, einem Gemälde Fra Angelicos, einer Plastik Donatellos, die uns noch immer Mengen unmittelbarer Lebenswerte überliefern und ästhetisch aufs stärkste anregen können, hat die Musik ebenderselben Zeit die Kälte und Ausdruckslosigkeit eines Petrefakts. Blitzt wirklich hier und da in prachtvoll geschwungener Linie ein Strahl seelischen Lebens auf, so wird der Effekt doch sogleich durch absonderlichen Zusammenklang, verschrobene Stimmführung, anscheinende Haltlosigkeit des inneren Organismus, also durch den Mangel alles dessen, was wir Ausdruck nennen, zunichte gemacht. Selbst der Fachmann wird sich hierüber nicht täuschen und der Warnung eingedenk sein, eine rein erkenntnismäßig erarbeitete Schätzung der Literatur mit einer aus künstlerischer Einfühlung gewonnenen zu verwechseln.

Dabei ist freilich sofort eine Einschränkung zu machen. Das eben ausgesprochene niederdrückende Urteil ist insofern ein bedingtes, als es sich zunächst weder auf einen lebhaften sinnlichen Eindruck noch auf genaue Kenntnis des wirklichen Klangleibes eines Tonstückes dieser frühen Zeit berufen kann. Da allein die nackten, starren Notenreihen ohne nähere Bestimmung über Besetzung und Aufführungsart überliefert sind, bleibt der Betrachter auf die Regsamkeit seiner Tonphantasie, auf eine mehr oder weniger klare *Vorstellung* der Klänge unter Annahme einer indifferenten Klangfarbe angewiesen. Oft nicht einmal dies. Es gibt Fälle, bei denen selbst diese schriftlich fixierten Notenreihen nur als knapp zureichende Andeutung eines in Wirklichkeit ganz anders beabsichtigten Klangganzen zu denken sind, so daß die Möglichkeiten einer sinnlichen Lebendigmachung völlig ins Ungewisse gehen. Und so befindet sich der Musikhistoriker in der unbehaglichen Lage, vor einer Kunst zu stehen, deren Wesentliches: die sinnliche Seite ihrer Erscheinung, ihm verhüllt bleibt. Mag sich seine Untersuchung noch so weit auf das Tektonische des Musikstücks, auf Gliederung, Melodik, Rhythmik, Zusammenklang erstrecken, vor der Frage nach dessen Zusammenhang mit der lebendigen, ausgeübten

Kunst als solcher muß er kapitulieren. Ob dieser Zustand ein dauernder bleiben oder ob es künftigen Anstrengungen gelingen wird, hierin klarer zu sehen, läßt sich vorläufig nicht sagen. Nur das ist sicher, daß das Problem der Wesensdeutung jener vor 1500 liegenden Musik stets einen unwiderstehlichen Reiz auf den Forscher ausüben wird. Von den Wegen, die mit Aussicht auf Erfolg beschritten werden können, soll im folgenden versuchsweise einer angedeutet sein.

Wir lassen die alte materialistische Theorie beiseite, nach der auch die Musik erst eine Epoche handwerksmäßiger Vorbildung hätte durchlaufen müssen, ehe sie ihr Material zur Darstellung wahrhafter, würdiger, sogenannter klassischer Kunstideen gefügig gemacht, und halten an der Überzeugung fest, daß die künstlerischen Hervorbringungen eines Zeitalters jedesmal ganz seinem Kunstwollen entsprochen haben. Dann erhebt sich die Frage: Bestehen zwischen der uns so fremd erscheinenden Musik des Mittelalters und seinem Musikhören und Musikempfinden angebbare kausale Beziehungen? Lassen sich Schlüsse ziehen von dieser Musik auf die inneren, schöpferischen Motive, die sie hervorriefen, oder umgekehrt: gibt es Anzeichen dafür, daß Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter derart gewesen, daß eben nur diese und keine andere Musik hat entstehen können? Ließe sich das mit einigem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit beantworten, so wäre der Musik selbst zwar noch keineswegs der Zugang zu unserem Herzen erschlossen. Denn was zuvor von ihrer klingenden Fremdheit galt, würde dann ebenso auf die Fremdheit der schöpferischen Motive zu beziehen sein. Aber ein wertvolles Ergebnis käme zutage: daß es zum vollen Erfassen mittelalterlicher Musik einer anderen Einstellung unsererseits bedarf als der, mit welcher wir an die Musik der klassischen Zeitalter und unseres gegenwärtigen heranzutreten pflegen. Ob wir dann jemals die Kraft zu solcher veränderten Einstellung werden aufbringen können, ist ein zweites Problem, das indessen kaum auf wissenschaftlichem Wege zu lösen sein wird.

In seiner vielbeachteten Schrift „Abstraktion und Einfühlung“ (1911) hat Wilhelm Worringer darauf aufmerksam gemacht, daß wir zeitlich fernen Kunstperioden niemals gerecht werden können, wenn wir ihnen gegenüber nur jene psychische Haltung zur Schau tragen, die, erst ein Ergebnis späterer Entwicklungsprozesse, als Einfühlungsbedürfnis bezeichnet wird. Vielmehr muß mit einem zweiten, und zwar entgegengesetzten Begriff gerechnet werden, den Worringer Abstraktionsdrang nennt. Er besteht in einem eigentümlichen Zwange, das Organische, Lebendige, Naturhafte, Zufällige zu verneinen und dafür das Bleibende, Absolute, rein Gesetzmäßige nackt herauszustellen. Führt der Einfühlungsprozeß Beglückungswerte mit sich, so der Abstraktionsprozeß

Beruhigungswerte, und es ist fein gedacht, den Abstraktionsdrang aller primitiven Kulturvölker mit der Sehnsucht des Menschen in Zusammenhang zu bringen, sich vor den geistig und sinnlich noch nicht unterworfenen Mächten der Lebenszusammenhänge in ein Reich beruhigender Absolutheit zu retten. Auch Edw. Bullough betont[1]), wenn auch in anderem Zusammenhange, wie gefährlich es wäre, Formeln, Definitionen, Ausdrücke wie Phantasie, Einfühlung, Illusion, schöpferische Tätigkeit, Ausdruck, ja selbst das Wort Kunst anzuwenden, ohne gewiß zu sein, ob sie für die betreffenden Kulturstufen auch wirklich Geltung haben. Das im Kulturganzen der letzten drei Jahrhunderte wurzelnde ästhetische Urteil des gebildeten Europäers hat eben beschränkte Reichweite. In der Musik ist es vom Einfühlungsbedürfnis nicht zu trennen; es schreckt vor jedem Objekt zurück, das diesem Bedürfnis nicht entgegenkommt, etwa vor einem Madrigal von Joh. de Florentia, einer Messe von Obrecht, zeigt sich aber sofort willfährig, sobald dem Einfühlen eine Basis geboten wird, wie in gewissen Gesängen des gregorianischen Chorals oder alten einstimmigen Volksweisen. Wir können also über die Anschauung, Musik sei Ausdruck, sei Sprache, sei Spiegel des bewegten Inneren, nicht hinaus und lehnen die Zumutung, Musik als Niederschlag des Abstraktionsbedürfnisses zu fassen, rundweg ab. Wäre ihr doch damit, nach unserer Meinung, ihr ganzer romantischer Schimmer genommen.

Dennoch bleibt kein anderer Ausweg, als ganze Zeitläufe der Musikgeschichte teils vollständig, teils in ihren Hauptäußerungen von diesem Gesichtspunkt aus zu betrachten. Musik ist n i c h t zu allen Zeiten Ausdruck, klingende Gefühlsdialektik gewesen.

Was aber war sie dann? Dem nachzuspüren, bedarf es äußerst verwickelter Denkoperationen, von denen Bullough, ohne sich auf Musik zu beziehen, einige angegeben hat Es wird darauf ankommen, von den Seelenschichten, die sich im Laufe der Generationen aufeinandergelagert, eine nach der andern abzuheben; den Anteil zu bestimmen, den die Vorstellungswelt der Zeit in Gestalt ihrer sozialen, religiösen, magischen, ethischen, zweckhaften Anschauungen an Musikübung und Musikauffassung gehabt, und schließlich den durch solche Isolierung gewonnenen Komplex von Tatsachen mit einer gewissen Kraft der inneren Anschauung so zu durchstrahlen, daß wir nicht nur Teile, sondern ein wirkliches Ganze in der Hand behalten. Eine solche Rekonstruktion vergangener zeitlicher Bewußtseinslagen wird zwar stets hypothetisch bleiben, aber, mit der nötigen Vorsicht unternommen, dann doch den Zweck jeder guten Hypothese erfüllen, das fragende

[1]) „Ein Beitrag zur genetischen Ästhetik", Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bericht, 1914, S. 55ff.

Gewissen bis auf weiteres zu beruhigen. Außerdem liegen in der Musik die Verhältnisse insofern günstig, als wir in dem Instrumentenapparat der alten Zeit eine Erkenntnisquelle besitzen, die in vielfältiger Weise Schlüsse auf Musikhören und Musikempfinden gestattet. An sie sei daher mit einigen Worten angeknüpft.

Die in der europäischen Kunstmusik der Gegenwart gebräuchlichen Tonwerkzeuge sind das Ergebnis eines Selektionsprozesses, in dem als treibende Kräfte innerhalb der einzelnen Gattungen absolute Klangschönheit und größte Modulationsfähigkeit des Tons wirksam gewesen sind. Sie entsprechen dem auf höchste Durchgeistigung ausgehenden Interpretationsbedürfnis unserer Tage. Schreiten wir Jahrhundert über Jahrhundert zurück, so verdunkelt sich dieses moderne Ideal, und wir geraten auf Tonquellen, die jene beiden Eigenschaften in wachsender Abnahme zeigen oder überhaupt einer uns fremd gewordenen Klangwelt angehören. Von zunehmender „Unvollkommenheit", wie es Laienmund gern tut, darf nicht gesprochen werden, da es sich um eine historische Perspektive handelt, d. h. in diesem Falle jedes Instrument, solange es seinen Zweck wirklich erfüllte, zu seiner Zeit relativ vollkommen war. Die hochausgebildeten Violen und Geigen des 16. Jahrhunderts, die Pfeifen, Pommern, Krummhörner, Zinken, Trumscheite, Liren, die Orgel mit ihren Abarten, sie alle standen klanglich und technisch im Dienste einer Musikauffassung, die mit der unsrigen, vom romantischen Einfühlungsprinzip beherrschten je ferner, desto stärker auseinandergeht. Schon der Klang einer frühen Barockorgel rechnet, wie sich erst jüngst gezeigt hat, mit einer uns nicht mehr geläufigen Einstellung auf Ton und Klangorganismus, und noch fremder würde uns eine Schalmeyenmesse von Josquin oder gar ein Allelujaorganum des Meisters Perotin berühren. Die Unmöglichkeit, mit solchen einzelnen oder gattungsweis gekoppelten Tonapparaten auch nur leise Andeutungen eines subjektiv gefärbten ausdrucksvollen Vortrags zu geben, ist schon damit bewiesen, daß heute keiner imstande ist, solcher Musik mit irgendwelchen Vortragszeichen zu Hilfe zu kommen. Und so werden wir in der Tat hier von einem nach rückwärts wachsenden Abstraktionsdrange sprechen müssen. Wie das Kunstwollen der Karolingerzeit zwangsmäßig dazu führte, ihren Mosaikheiligen eine dem Leben völlig entfremdete Gestalt zu geben, wie die Maler der Giottozeit die peinigende Unruhe eines fallenden Gewandes durch beinahe geometrische Linienführung beseitigten, so abstrahierten die Musiker von jedem Heraustreten der Persönlichkeit und ihres Eigenlebens in klingender Form. Daß beide wußten, wie das Leben in Wirklichkeit aussah, steht fest; der Musiker hätte es dem ungezwungenen Liede jedes fiedelnden Gauklers entnehmen können. In

diesem Sinne bilden die Anfänge der Mehrstimmigkeit mit Organum und Discantus den Gipfel musikalischen Abstraktionsbedürfnisses, wie sie selbst wiederum auf noch frühere auf anderem Boden zurückdeuten.

Gänzlich leer ist aber wohl auch das Einfühlungsbedürfnis nie ausgegangen. Ebenso wie neben geometrisch stilisierten Ornamenten der Primitiven Zeichnungen von höchster realistischer Treue auftauchen, so werden auch namentlich die unteren Volksschichten des Mittelalters nicht aufgehört haben, sich beim Singen oder Spielen ihrer Affekte zu entledigen[1]. Man scheint das indessen eher als etwas Kunstwidriges, als ein Zeichen mangelnder Herrschaft über sich selbst empfunden zu haben. Denn außer Johannes de Grocheo hat es kaum ein Musikschriftsteller für wert gehalten, sich mit der in ihren Augen zügellosen, aller Vernunft baren Volksmusik näher zu beschäftigen. Noch Kant und Schiller, unter den letzten Auswirkungen des Rationalismus stehend, suchten nach einer Formel, um die Würde der Musik als schöner Kunst gegenüber ihrer sinnlichen Macht aufs Gemüt zu verteidigen. Sie fanden das bändigende Element im Begriff der Form; das Mittelalter nannte es ratio und zitierte gern jenen starken Vers des Guido von Arezzo, in welchem ein Musiker, der ohne Vernunft musiziert, dem Tiere gleichgesetzt wird. Man sprach viel von den Wunderwirkungen griechischer Musik, führte auch abnorme Beispiele dafür an, hütete sich aber von offizieller Seite aus, die Zeitgenossen zu Proben aufs Exempel zu reizen. Im Lehrgebäude der scholastischen Theologie hatte der Affekt als solcher überhaupt keinen Platz, sondern ging im Begriff ekstatischer religiöser Zustände auf. Höher als Stimme und Klangschönheit schätzte die Kirche die Gesinnung des Singenden, und das Überwiegen des Musikalischen in der Hymnodie war ihr anfangs ein Dorn im Auge[2]. Der Instrumentalmusik versperrte sie bald mehr, bald weniger den Zugang nicht nur deshalb, weil sie ein Abgelenkt-

---

[1]) Hierfür spricht deutlich die Stelle in der Musica enchiriadis (Gerbert, I, 172b): „Wir können eine Melodie nicht nur aus der natürlichen Eigenschaft der Töne beurteilen, sondern auch aus dem Texte. Denn der Affekt der gesungenen Worte muß im Gesange nachgeahmt sein, derart, daß die Phrasen (neumae) bei ruhigen Worten ruhig, bei frohen helltönend, bei traurigen klagend sind. Wo Worte (dicta) oder Tatsachen (facta) herb sind, muß das durch herbe, plötzliche, laute, schnelle Klänge ausgedrückt werden und entsprechend bei anders gearteten Ereignissen oder Affekten". Was hier dem Tonsetzer gesagt ist, galt ohne Zweifel in erhöhtem Maße für den Ausführenden.

[2]) H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, 1905, S. 90, 198, 202, 205. Bekannt ist die Stelle aus Augustin (Conf. X, 33), wo er, tief ergriffen von heiligen Gesängen, schwankt, ob er diese Ergriffenheit dem Inhalt der göttlichen Worte oder der Lieblichkeit der Melodien zuschreiben, d. h. im letzteren Falle sich als Sünder bekennen solle.

werden auf Weltliches fürchtete, wie in unserer Zeit etwa beim Klavierspiel im Gottesdienst, sondern weil die Leerheit solcher Klänge oder — wie Kant sich ausdrückt — ihre Unfähigkeit, auf die Erkenntniskräfte zu wirken, zu gedankenlosem Schwärmen verleitete.

Wir werden es als eine schwer abzuleugnende These hinstellen müssen, daß der Mensch des Mittelalters der rein sinnlichen Wirkung der Töne noch in einer Weise ausgeliefert war, die uns heute rätselhaft dünkt. Auf ein sonderlich fein organisiertes Nervensystem wie im Zeitalter der Empfindsamkeit wird man das nicht zurückführen dürfen, vielmehr auf das Gegenteil. Wie in den orgiastischen Kulten der Alten, so peitschen noch heute bei exotischen Stämmen gewisse Instrumente und Melodien die Nerven zu äußersten Leistungen auf. Die Ursache liegt einmal wohl in der physiologisch zu begründenden Einwirkung gewisser Klangfarben, gewöhnlich mit stark intermittierenden Reizen vermischt, auf den Körper, dann aber vor allem in dem seltenen Hören fremder Klänge überhaupt. Beides ist auch dem Kulturmenschen vertraut. Ein Militärmarsch mit kräftigen Schlagzeugeffekten wirkt nervenerregend, die ungewöhnlich instrumentierte Stelle in einer Oper zum mindesten aufmerksamkeitspannend. Wenn wir im zweiten Falle heute physisch nicht mehr erdrückt werden, so liegt das erstens an unserer inzwischen unerhört gesteigerten Fähigheit, Geist und Seele zu beherrschen, zweitens an der Gewöhnung, das Gehörte sofort als ästhetischen Eindruck zu verarbeiten. Das Fremdheitsmoment wirkt heute „romantisch“, in der alten Zeit sinnverwirrend. Dabei müssen natürlich alle Illusionen über ein noch so bescheiden geartetes „Musikleben“ im Mittelalter, alle Gedanken, die nur von fern an Zustände der späteren klassischen Zeitalter anknüpfen, fallen gelassen werden. Die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse gestatten eine solche Annahme nicht, und es wäre verfehlt, aus den überlieferten Traktaten einseitig gerichteter Theoretiker etwa auf eine über Stadt und Land verbreitete musikalische Bildung zu schließen. Musikalische Eindrücke, die wir heute als Erlebnisse bezeichnen würden, traten nur selten an den Menschen heran, in der Hauptsache wohl nur in der Kirche und bei außerordentlichen Gelegenheiten. Dann aber mit einer Stärke, die jenem doppelten Reize auf Physisches und Psychisches entsprach.

Eins darf dabei nicht vergessen werden: die besondere Stellung der einstimmigen Gesangsmusik. Um sie richtig zu beurteilen, bedarf es ebenfalls der Abstreifung aller klassisch-romantischen Färbungen dieses Begriffs, etwa im Sinne einer aus innigem Gefühlserleben heraus geschaffenen „Komposition“, in der sich Poesie und Wort im strengsten Sinne des Worts vermählt haben. An der unmittelbaren Wirkung

eines mittelalterlichen Liedes wird in erster Linie der Textinhalt, in zweiter die Art des Vortrags und erst in dritter die Qualität der Musik Anteil gehabt haben. Möglicherweise stand es in seiner Zusammengewachsenheit von Wort und Ton im Bewußtsein der Menge überhaupt außerhalb des eigentlichen Musikbegriffs, d. h. stellte etwas nicht näher zu bezeichnendes Selbständiges, nicht weiter Analysierbares vor. Daß der Ton das Wort nur zu erhöhen, eindrucksvoller zu machen bestimmt sei, wird häufig versichert, und schon daß Singen und Dichten nur verbunden gedacht werden konnten, zeugt für das Hervorkommen aus nur einem einzigen Schaffensakt. Deshalb, und weil jeder sich selbst ein Lied zu singen vermochte, wird in diesem Falle jedes überraschende und verwirrende Fremdheitsmoment weggefallen sein, auch wenn nach altüblicher Weise ein Zupf- oder Streichinstrument im Einklang mitspielte. Der Haupteindruck ging also vom spannenden Text und der Kunst des Vortragenden aus, während die dulcis cantilena als köstliche sinnliche Würze hingenommen wurde. Hier war der Ort, sich frei zu geben und, wie schon Boethius sagt (Inst. mus. I, 1), Kinder wie Greise, Jünglinge wie Männer durch unwillkürlichen Affekt (affectu quodam spontaneo) hinzureißen. Bei Tanzliedern, deren Verbreitung nicht groß genug gedacht werden kann, kam das Stimulierende der körperlichen Bewegung hinzu und teilte sich entsprechend der Musik mit. Ihre Erfassung war also praktisch nicht ohne Einfühlungsprozeß möglich, der sich in diesem Falle wohl ausschließlich auf der Basis metrischer und rhythmischer Gefühlsqualitäten vollzog. Auf ihn gründete sich auch die Möglichkeit, textlose, rein instrumentale Tanzstücke wie ductia und stantipes zu verstehen.

Ganz anders der einstimmige gregorianische Choral. Schon seiner höheren stilistischen Artung und des rituellen Vortrags wegen mußte er eine abweichende Wirkung ausüben. Seine Concentus - Melodien sind sicherlich ehemals ebenso wie heute als ausdrucksvoll empfunden worden. In der Art aber, wie er sich gegen das Weltliche, mithin natürlich Gegebene verschloß und das heilige Wort in streng vorgeschriebene, uralte und unverletzliche Gesangsformeln bannte, zeigt sich doch ein hervorstechendes Abstraktionsbedürfnis. Das ist erklärlich. Die Kirche nahm damit den Affekten der Trauer, Freude, Zerknirschung, Angst usw. gleichsam den Stachel und hob sie in eine überpersönliche, kühlere Sphäre, wie denn noch heute, wie vor tausend Jahren, der gregorianische Choral nicht eigentlich auf Beglückungs-, sondern auf Beruhigungswerte abzielt. Nur in den Jubilationen wurde das zügelnde Wort fallen gelassen und freierer Affektäußerung zugestrebt, was Notker folgerichtig aufgriff und zum Ausbau der volks-

tümlichen, textlich zuweilen stark individuell gehaltenen Sequenz benutzte.

Vielleicht lag der großartigen Ausbildung des Kirchentonartensystems letzten Endes der Gedanke zugrunde, einer unheiligen, naturalistischen Affektäußerung im Vortrag der Kirchengesänge vorzubeugen. Denn indem man, an die griechische Tradition anknüpfend, das verschiedene Ethos der Tonarten wieder ins Bewußtsein zog und feststellte, daß das Dorische dem Ernst, das Hypodorische dem Klagenden, das Mixolydische dem Freudigen usw. angemessen sei, wurde erreicht, daß allein schon durch die Wahl der Tonart der Affekt zum Ausdruck kam, seine Bekräftigung in Gestalt zügelloser subjektiver Akzente also überflüssig, zum wenigsten pleonastisch zu nennen war. Mag immerhin das Urteil der verschiedenen Traktatschriftsteller über das Ethos der Tonarten auseinandergehen, ja selbst Widersprüche zeitigen, die Tatsache, daß gleichsam die Natur selbst in rational begründbare Tonverhältnisse ein Ethos hineingelegt, mußte den mittelalterlichen Menschen mit seinem geistigen Abhängigkeitsbedürfnis von allem Übernatürlichen mit Ehrfurcht erfüllen. Geringschätzig blickt daher Johannes de Muris auf die Mimen und Gaukler, die „halb sinnlos und unwissend süß singen oder ein liebliches Lied verfertigen“, ohne die Kirchentonarten zu kennen; das könne nicht „Kunst“, das müsse Naturalismus (naturalis ad hoc dispositio) genannt werden[1].

Ihre praktische Bedeutung begannen die Kirchentöne daher im selben Augenblick zu verlieren, als mit dem Einbrechen monodischen Kunstgesangs in die Kirche ihr latentes Ethos vor dem Ethos des unmittelbaren affektvollen Sängervortrags zu einer Fiktion verblaßte. Aus diesem Grunde, und weil wir heute den Sänger mit dem Gesungenen nicht anders als identifizieren können, wird es uns niemals mehr möglich sein, die letzten Feinheiten des Kirchentonartensystems in seiner ursprünglichen Reinheit und Unmittelbarkeit nachzufühlen. Wir stehen heute vielmehr, aber gewiß nicht zu unserer Schande, auf dem Standpunkt jener süß singenden Gaukler des Meister Johannes.

Viel problematischer bleibt, wenn wir die einstimmige Musik verlassen, die Art, wie sich das Mittelalter mit der Mehrstimmigkeit auseinandersetzte. Hier bedarf es von unserer Seite aus eines geradezu gewaltsamen Herausreißens aus allem, was uns von Kindesbeinen an an Musik umgeben und beeinflußt hat. Und zwar genügt es nicht, von den geistigen und technischen Darstellungsmitteln abzusehen, die uns heute ein künstlerisches Einfühlen in Musik ermöglichen. Die ge-

[1]) Coussemaker, Scriptores II, 312.

samte Bewußtseinslage, der gesamte Apparat der Lebenszusammenhänge bis herab zu den Dingen der realen Wirklichkeit muß umgedeutet und besonders erfaßt werden. Gelänge uns das, so würde uns wohl eine ebensolche Fremdheit umfangen wie das 9. und 10. Jahrhundert selbst, als sie vor der Aufgabe standen, eine ganz neu in den Gesichtskreis tretende Kunstübung innerlich zu verarbeiten. Denn daß es sich damals tatsächlich um eine den ganzen musikalischen Menschen umwandelnde Veränderung handelte, geht daraus hervor, daß die vom Menschengeschlecht trotz der Jahrtausende noch niemals durchgedachten Elementarprobleme geregelter Mehrstimmigkeit sofort in den Vordergrund rücken und binnen erstaunlich kurzer Zeit bewunderungswürdige Lösungen finden. Gleichgültig, wo das Organum und seine Abarten ihre Heimat gehabt haben, es bleibt ein Ruhmestitel der Jahrhunderte um Hucbald, derlei bisher naturalistisch geübte Praktiken unter das Joch des spekulativen Geistes gezwungen zu haben. Und eine der ersten instinktiv erkannten Aufgaben der Theoretiker wird die gewesen sein, eben jenen Naturalismus, der dem mehrstimmigen Singen (etwa bei nordischen Völkern) anhaftete, zu beseitigen, indem man ihn der ratio unterwarf. Als treibendes Motiv in diesem Abstraktionsprozeß dürfen wir wiederum eine peinigende innere Unruhe des Gemüts annehmen. Durch die Theorie des Parallelorganums wurde diese Unruhe wohl nur zur Hälfte gedämpft; denn die Erkenntnis blieb nicht aus, daß ein in parallelen reinen Intervallen laufender Gesang im Grunde nur ein gefärbter einstimmiger sei. Die volle Schwere der Aufgabe eröffnete sich erst bei dem Versuche, zwei oder drei selbständige Stimmen miteinander zu verkoppeln. Hier drängte eine Ungewißheit die andere. Wie muß die Zeit gerungen haben, um sich auch nur annähernd im Reiche der Zusammenklänge zurechtzufinden und Regeln aufzustellen für die einfachsten Stimmschritte. Notenbücher mit unzweideutiger Tonschrift gab es nicht, ebensowenig Klaviere, die dem Anfänger heute in wenigen Minuten einen Begriff von simultanen Klangerscheinungen und ihrer Verwandtschaft vermitteln. Man durchdenke die Schwierigkeit des allereinfachsten Falles: daß ein Sänger des Jahres 950 gezwungen gewesen wäre, ohne Noten, lediglich auf sein Gehör gestützt, zu einer erklingenden Hauptstimme eine den Regeln entsprechende Gegenstimme zu improvisieren. Wie gewann er, der sich bisher nur melodisch, d. h. eindimensional bewegt hatte, das erforderliche Intervall-Distanzgefühl zu den Tönen der Hauptstimme, vorausgesetzt, daß es sich nicht um Parallelgesang handelte? Mußte, um dies zu leisten, nicht das gesamte Tonvorstellungsvermögen verändert und gesteigert werden? Man stand plötzlich vor einer zuvor wohl kaum bewußt erfaßten

Tiefenwirkung der Musik, vor dem Problem des gleichzeitigen Horizontal- und Vertikalhörens, das unbedingt zu einer Tonraum-Vorstellung führen mußte. Dieser Tonraum war für den auffassenden Geist zunächst leer. Es bedurfte verschiedener Orientierungsmaßnahmen, um sich frei und sicher in ihm zu bewegen. Vor allem der Erforschung des Wesens der Simultanklänge; dann aber auch gewisser Anhaltspunkte für Anfang, Mitte und Ende eines „Zwillingsgesangs“. Daß man nicht von vornherein gleich völlig freischaffend einsetzte, sondern sich an eine vorher daseiende Stimme (cantus principalis) band, erscheint nur zweckmäßig, ebenso, daß die Gegenstimme mit der gegebenen im gleichen Tone anfing und endete. Die Vorsicht gemahnte endlich, in der Mitte vorläufig nicht weiter als bis Quartenweite abzuschweifen. Aber welche Unsicherheit bekundet z. B. noch die theoretische Konstruktion des Fauxbourdons, in dem die zweite Stimme in der Quinte, die dritte in der Oktave — also beide Male weit ab von der Grundstimme — einzusetzen hatten. In Gestalt verschiedener „Leseweisen“ (sights) des Cantus principalis[1]), d. h. fiktiver Zwangsvorstellungen fürs Auge, wurde den Sängern ein schlichtes Organum vorgetäuscht, das, wenn sie es wirklich nach Vorschrift sangen, ein vom Augeneindruck völlig verschiedenes Klangganzes ergab. Ebenso erinnert der Ausdruck „Musica ficta“ oder gar „falsa“ für ein transponiertes, also außerhalb des Systems stehendes Tonstück an den streng umzirkten Vorstellungskreis, der nicht ohne Gefahr, d. h. nicht ohne „Einbildungen“ zu durchbrechen war. Und so kann es nicht wundernehmen, daß nur durch Hinwendung zu starren konstruktiven Gesetzen, zu ausgesprochener Abstraktion vom Begriff subjektiver Bewegungsfreiheit allmählich die Herrschaft über den zweidimensionalen Tonraum gewonnen wurde. Nichts wäre törichter, als diesen ersten Versuchen, an denen die Mühen ganzer Generationen hängen, mit Geringschätzung zu begegnen. Ihnen allen, selbst der oft belächelten „Guidonischen Hand“, mit der der erste geniale Versuch einer Anschauungsorientierung im Tonreich gemacht wurde, lag das beruhigende Bewußtsein zugrunde, sich Schritt für Schritt auf dem festen Boden der Vernunft zu bewegen. Das unterscheidet die Anfänge der europäischen Mehrstimmigkeit von den Parallelerscheinungen primitiver Kulturvölker. Mit der ratio hatte man ein Stück heidnischen Musiknaturalismus eingefangen, wie man gleichzeitig mit demselben Mittel Aristoteles für das Christentum gerettet zu haben glaubte.

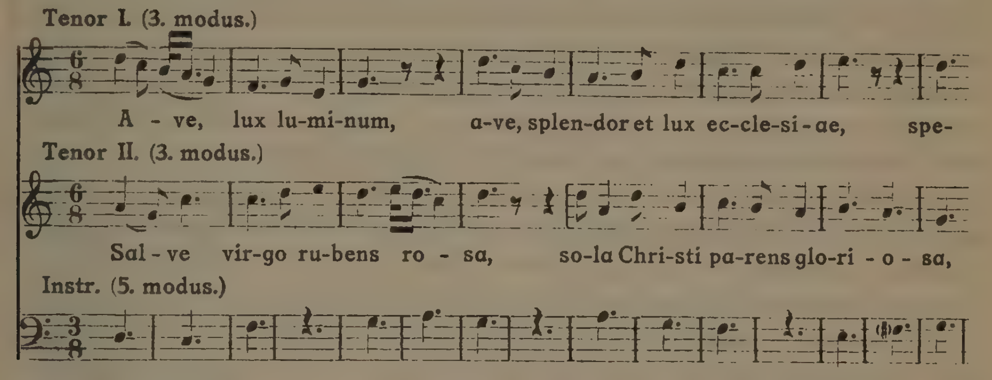
Die neu hinzutretende Stimme war zunächst nichts anderes als ein rein klangliches Akzidens zur gegebenen Hauptstimme, an sich unfrei

[1]) H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 1898, S. 148ff.

und bedeutungslos. Das Berückende lag für die Zeit im Zusammenklang als solchem, in der concors discordia, — ein Wortspiel, das zugleich das Wunderbare an dem Vorgang: die Einheit (des wohlgefälligen Zusammenklangs) mit der Verschiedenheit (der beteiligten Individuen) in Übereinstimmung gebracht, andeutet. Auch auf den Apperzeptionsprozeß beim Hörer konnte damit angespielt sein: der Aufnehmende pendelte fortgesetzt zwischen den beiden Möglichkeiten, entweder jede der beiden Stimmen für sich zu verfolgen (discors) oder sie als klangliches Doppelwesen (concors) auf sich wirken zu lassen. Die auch von der neueren Tonpsychologie vielbeachtete Erscheinung, nach welcher ein Zusammenklang seine „Gestaltsqualität" ändert, je nachdem wir ihn als Komplex oder als Aggregat auffassen, mag schon damals als merkwürdig empfunden worden sein. Eine aufmerksame Prüfung der überlieferten Dokumente möchte wohl die Annahme bestätigen, daß die Apperzeption bis ins 14. Jahrhundert so geschah, daß man die linearen Vorgänge als das Wesentliche empfand, den Zusammenklang aber, das „Harmonische" in unserem Sinne, gleichsam nur als sekundäre Erscheinung mit auffaßte. Mehr als ganz allgemeine Ausdrücke wie euphonia, dulcis, amoenus, iucundus, die sich alle auf das Angenehme des Klanges beziehen, besitzt die Zeit für den vertikalen Toneindruck nicht, wie sie ebensowenig an eine harmonische Funktionstheorie dachte. Für die Tatsache des horizontalen Hörens liegen manche gewichtige Anzeichen vor. Einmal der schon erwähnte, bis ins 16. Jahrhundert reichende Brauch, von einer fixen Grundstimme (cantus firmus) auszugehen; denn wenn diese als melodische Einheit ins Leben trat, so konnte, solange sich gleichzeitig kein harmonisches Geschehen abspielte, die kontrapunktierende Gegenstimme ebenfalls nur als melodisch-linearer Zug darüber oder darunter erfaßt werden. Dafür sind auch die vielfach erscheinenden Stimmkreuzungen Beweis. Ferner bedingt die früh auftretende Kanonkunst ausgeprägte Übung im Horizontalhören, und zwar beweist der stark volkstümliche Einschlag des englischen Sommerkanons, daß, zum mindesten in nördlicheren Musikdistrikten, diese Übung kein Vorbehalt gelehrter Kreise gewesen ist. Die gesamte gewaltige Literatur des Motets im 13. Jahrhundert, von der der Sommerkanon gleichsam nur einen Spezialfall bildet, rechnet mit ihr, ja erhält damit überhaupt erst einen Sinn. Denn wenn, wie hier, das Absingen von zwei oder gar drei Liedern verschiedenen Metrums mit gesonderten Texten auf stützende instrumentale Baßphrasen zum Prinzip erhoben ist, so muß auch ein entsprechendes Hörprinzip dafür gegolten haben. Ein Beispiel wie folgendes[1]),

[1]) P. Aubry, Cent motets du XIII[e] siècle, 1908, II, 187.

das sogar zwei verschiedene rhythmische Modi ausprägt und im Instrumentalbaß die melodische Intonationsformel für den ersten Kirchenton hat, kann nur unter bewußter Einstellung auf die einander parallel laufenden beiden Gesangsstimmen als sinnvoll erkannt werden.



Ebenso jene Gruppe textloser Tripla, die als reine Instrumentalstücke überliefert sind. Diese Auffassung schwächte sich erst allmählich unter dem Zwange ab, auch das vertikale Geschehen vom linearen Gesichtspunkt aus, als wirkliches „Geschehen" zu betrachten. Ihr Vorhandensein ist aber noch in der gesamten hohen Kompositionstechnik des Obrecht-Josquinischen Zeitalters (Cantus firmus-Messen, Motetten mit verschiedenen Texten) zu spüren, insbesondere in der noch von Glarean 1547 vertretenen Ansicht, die Stimmen einer polyphonen Komposition müßten, jede für sich, als verschiedenen Tonarten angehörig verstanden werden; es konnte also unter Umständen der Tenor dem Hypodorischen, der Baß dem Dorischen oder Phrygischen zufallen.

Aus der vorwiegend linear-melodischen Apperzeption erklärt sich wohl auch, daß die Terzen und mit ihnen die Dreiklänge so spät harmonikale Zeugungskraft bekommen. Denn aneinandergereihte Terzen- oder Dreiklangsfolgen erreichen gerade das Gegenteil polylinearer Auffassung; sie lenken die Aufmerksamkeit zwangsmäßig auf eine einzige Stimme, die Oberstimme, der die übrigen, als bloßer Unterklangkomplex, nur sekundieren. Langsam und schrittweis vielmehr, in direktem Anschluß an die Entwicklung des Volksgesangs und der Literatur für Akkordinstrumente, erkämpft sich die neue Höreinstellung Berechtigung neben der alten. In Stücken wie Palestrinas Improperien oder Handls „Ecce quomodo moritur" hat sie dieser nahezu den Boden abgegraben: die Oberstimme tritt führend auf; alles andere ist reiner Klang. Den Übergang vermittelt die „durchimitierende" Schreibweise, indem sie die Tendenz der ursprünglichen linearen Selbständigkeit der Einzelstimmen wenigstens an den Anfängen der Satzglieder durch

Imitationsvorschrift unterstreicht, wobei sich notgedrungen auch der Atavismus verschiedenen Textvortrags in den Einzelstimmen mit einstellt.

Mit welchen spezifischen Klanggefühlen im übrigen der mittelalterliche Mensch das Hören mehrstimmiger Musik begleitete, steht außerhalb jeder Ermittlungsmöglichkeit. Fraglich bleibt die seltsame Beliebtheit des sog. Hoquetus (des absichtlichen „Zerschneidens" einer Melodie) und anderer Vortragsmanieren; fraglich die Art, wie man das Zeitmaß behandelte, inwieweit der Geist der Räumlichkeiten, mithin auch Besetzung und Gruppierung der Chöre, Charakter und Eindruck der Musik bestimmten. Der Prüfung entzogen bleibt ferner die bereits von den ersten Déchanteurs bis zur Virtuosität gesteigerte Kunst der improvisierten melodischen Verzierung, ein Erbteil aus den Zeitaltern der Einstimmigkeit. Sie bedeutete offenbar den Gegendruck des praktischen Musikers auf die Einschnürung durch den Theoretiker. Manche dieser oft bis zur Maßlosigkeit gesteigerten Improvisationsmanieren sind in den Kompositionsstil übergegangen, andere, der Niederschrift unzugängliche, nicht, so daß wir den Spielraum, innerhalb dessen sich trotz Gebundensein an bestimmte Tonfolgen die Individualität des mittelalterlichen Sängers oder Spielers auswirken konnte, immerhin als erheblich annehmen müssen. Möglicherweise haben hinsichtlich der Ausführungspraxis Verhältnisse bestanden, die im selben Maße von dem uns Geläufigen abweichen wie der Klang und die Behandlung der alten Instrumente von denen der unsrigen; zeigt doch noch das 15. Jahrhundert in der Literatur seiner Orgelkoloristen eine Musikübung, für die uns das ästhetische Auffassungsorgan abgeht.

Es fehlt zur Zeit noch an Untersuchungen, welche über Formalgeschichtliches hinaus das Hineinwachsen des mittelalterlichen Menschen in die Probleme der mehrstimmigen Musik verfolgen. Wie in den klassischen Zeitaltern, so wird auch vordem sich die Stellung zu ihr von Generation zu Generation verschoben haben. Das allgemeine Bild wird immer das gleiche gewesen sein. Aus der Fülle stetig neu entstehender Bildungen und Effekte heben sich für die Gegenwart jedesmal die eindrucksvollsten und stärksten heraus. Indem jede jüngere Generation, einem natürlichen Drange folgend, an diese eindruckvollsten Erfindungen der Väter anknüpft, dann ihrerseits neue gegenwartsstarke schafft, um wiederum diese ihren Kindern zur Weiterführung zu überlassen, entsteht eine Art Kumulationsprozeß, der mit der Zeit zu überaus starker Verengerung und Konzentration der technischen und geistigen Mittel führt. In welchem Sinne diese Mittel angewandt werden, hängt von dem Kunstwollen und, letzten Endes, von der Weltanschauung ab, in die jeder Schaffende eingesponnen ist. Dem Mittelalter war ego-

zentrische Weltbetrachtung fremd. Es lag nicht in seiner Denkrichtung, das Ich von der Welt abzusondern und zum Maßstab alles Seins und Handelns zu machen, noch viel weniger, es in den Dingen widergespiegelt zu sehen. Das hätte als Vermessenheit gegolten. So stellt der mittelalterliche Künstler, der Musiker, das Tonstück nicht als Teil seines ureigenen Selbst, etwa mit Persönlichkeits- und Charakterwerten belastet, hin, sondern als Leistung des ganzen Menschentyps, dem er angehört. Denn von diesem allein und dem Gewordenen, glaubt er, stamme sein Können. Je besser die allgemein anerkannten Gattungsmerkmale einer Tonform getroffen sind, desto vollkommener die Leistung; was darüber hinausliegt, steht jenseits der Beurteilung. Und da folglich an jedem seiner Erzeugnisse gleichsam die Gesamtheit mitgearbeitet hat, so fehlt dem Künstler der Ehrgeiz, sich mit Namen zu nennen, so rückt seine Kunst in unmittelbare Nähe des Handwerks. Wenn Egidius von Murino (14. Jahrhdt.) über die Komposition von Motetten spricht, so tut er's im selben sachlich nüchternen Tone, wie etwa ein Meister des Schuhmacher- oder Schmiedehandwerks sich über Anfertigung eines Schuhs, eines Eisengitters verbreitet hätte. Talent und Erfindungsgabe in Rechnung zu stellen, fällt ihm nicht ein. Daher ist nicht „Schaffen", sondern „Arbeit" das zutreffende Wort, nicht „finden", sondern „wissen", und für Ausdrücke wie Inspiration oder Intuition hätte der mittelalterliche Musikschriftsteller nur ein Kopfschütteln übrig gehabt. So staunend man vor manuellen Fertigkeiten stand und Männer wie Francesco Landino, den Organisten, bis in den Himmel erhob, daß er auch ein wirklicher Erfinder von Rang — wir würden sagen: ein Tondichter — gewesen, darüber schweigen die Lobredner, weil darin nichts Außergewöhnliches erblickt wurde.

Das eben Gesagte bezieht sich auf die Leistungen im mehrstimmigen Tonsatz. Die verschiedenen Stile, in denen er sich auswirkte, zeigen dementsprechend eine solche von Formeln starrende Allgemeinheit, daß es uns, den aus dieser Anschauungssphäre gänzlich Entrückten, unmöglich fällt, im einzelnen Tonstück das Herz seines Schöpfers schlagen zu hören. Was uns daraus entgegenweht, ist der Geist einer Zeit, die trotz ungeheurer, nicht wegzuleugnender Tonphantasie es noch nicht wollte oder vermochte, einen Affekt durch Tonsymbolik zu objektivieren und für den Hörer eine Ichbeziehung herzustellen. Nichts in dieser Musik deutet in die Ferne, hat romantischen Charakter; alles ist zuständlich, dem Augenblick zugewandt. Die Eroberung der Idee, die einzelnen Stimmen eines Tonstücks, ohne sie ihres individuellen Eigenlebens zu berauben, in den Dienst ein und derselben gemeinsamen Ausdrucksbewegung zu stellen, muß als einer der größten Augenblicke in der Musikgeschichte angesehen werden. Mit ihm schließt das, was

wir Mittelalter nennen, im selben Sinne, wie mit dem Entstehen einer festen Staatsgewalt, des Städtebürgertums, der Befreiung vom Zwange des theologischen Dogmas eine neue Zeit anbricht. Nur in einem Punkte klingen auch diese getrennten Zeitalter noch harmonisch zusammen: in der Schätzung der schlichten, gesungenen Liedmelodie. So wie an ihr, wie wir sahen, das Abstraktionsbedürfnis abprallte, so unverloren blieb ihre aus dem Gemüt quellende Ursprünglichkeit in fernen Jahrhunderten. Neben Dichtungen Walthers oder Wolframs stehen noch heute Weisen wie „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“ oder Wizlavs „Die Erde ist erschlossen“ in unmittelbarer Wechselwirkung zu unserm Fühlen. Und so wird also wohl, das geht daraus hervor, auch künftig das Prinzip der Melodie allein dasjenige bleiben, das über meßbare Zeitläufte hinweg die Menschheit binden und verbinden wird.

Die deutsche Musiker-Autobiographie

Von

Alfred Einstein

Das Musiker-Selbstzeugnis ist so alt, als es einen Musikerstand überhaupt gegeben hat, und als von Musikern Supplikationen, Briefe, Widmungen, Vorreden geschrieben worden sind. Die außerordentliche Fülle all dieser Notizen ist wohl lexikographisch benutzt, aber nicht in einem größeren, kulturgeschichtlich gerichteten Sinne zusammengefaßt und gewertet.

Aber es sind uns von deutschen Musikern, die doch auch Reisen genug machten, darunter seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die typische Bildungsreise nach Italien, keine Aufzeichnungen erhalten, die etwa Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise gleichgesetzt werden können, man müßte denn den jüngeren Platter für einen halben Musikus gelten lassen. Und wie es keine deutsche Künstler-Autobiographie gibt, die ein Gegenstück zur Lebensfülle und -bewußtheit von Cellinis „Leben" bilden könnte, so noch viel weniger ein Musikerleben in deutschen Landen, dessen Beschreibung sich an Weite des Gesichtskreises mit der um 1620 entstandenen Autobiographie von Lodovico Zacconi[1]) messen dürfte: ja es gibt solche Aufzeichnungen aus dieser Zeit in Deutschland überhaupt nicht.

Was Kretzschmar an Zacconis Autobiographie bedauert: daß sie verhältnismäßig unergiebig als musikgeschichtliche Quelle sei, ist gerade ihr Bezeichnendes; es ist die Biographie eines universalen Menschen, dem wirkliche Selbstschau und Drang nach Deutung seines ganzen Schicksals zur Niederschrift getrieben hat. Für die ersten deutschen Autobiographien ist es ebenso bezeichnend, daß sie — wie das Werner Mahrholz in seinem vortrefflichen Buch über „Deutsche Selbstbekenntnisse"[2]) fein erkannt hat — reine Berufs-Autobiographien sind. Das hängt zusammen mit ihrer Entstehung. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts war in Deutschland der furchtbare Zusammenbruch des Standesansehens auch des zünftigen Musikers erfolgt; es bedurfte einer äußeren Stützung, zu der ihm Johann Gottfried W a l t h e r und Johann M a t t h e s o n mit ihren lexikographischen Arbeiten verhelfen wollten. Die beiden haben um dieselbe Zeit, etwa um 1720, eine große Anzahl von „Musici und

[1]) Vgl. H. Kretzschmar im Jahrb. d. Musikbibliothek Peters für 1910.

[2]) Berlin 1919, Furche-Verlag.

Virtuosen“ um autobiographische Notizen angegangen: Walther hat diese in seinem „Musicalischen Lexicon“ gleichmäßig verarbeitet, und die Vorlage schimmert kaum mehr irgendwo mit einigen persönlichen Zügen durch; Mattheson aber hat in vielen Fällen die autobiographische Einsendung unverändert in seine „Ehrenpforte“ aufgenommen.

Ein paar dieser Biographien — die von Joh. Conrad Dreyer, Johann Francisci, Wolfgang Caspar Printz, G. Ph. Telemann — hat Mahrholz von seinem Standpunkt aus feinsinnig gewürdigt. Die einzige, die nicht der Aufforderung Matthesons ihre Entstehung verdankt, ist diejenige von Printz, von dessen Sohne mitgeteilt: da hat ein wechselvolles, ja abenteuerliches Leben von selbst zu einer ausführlicheren und freieren, behaglicheren und lebendigeren Darstellung geführt, innerhalb deren wir die Trockenheit und dürre Sachlichkeit bei der Schilderung gerade der italienischen Reise — sie muß kurz nach 1660 stattgefunden haben — doppelt bedauern. Wie denn die Dürftigkeit und Enge so vieler dieser Mitteilungen aufs höchste zu beklagen ist. Was gäben wir darum, wenn einer der vielen Kunstgenossen, die, wie z. B. Georg Motz, (ein Augsburger Kind, das bis Rom kommt und in Tilsit endigt) den „hochberühmten Herrn Joh. Seb. Bach“ besuchen, über diese Begegnung sich einer größeren Ausführlichkeit beflissen hätte! Bei aller Gleichförmigkeit des Standpunktes heben sich doch die Charakterzüge von einander ab. Eine der unangenehmsten, äußerlichsten, lakaienhaftesten Darstellungen ist die Matthesons selber, des Sohns der freien Stadt Hamburg, indes die von Telemann bei aller inneren Philistrosität doch wenigstens den Stempel der Bonhommie und Eleganz trägt. Unter all den kleineren und größeren Leuten, die sich vernehmen lassen, ist er der größte. Bach und Händel fehlen, obwohl Mattheson beide mit feineren oder gröberen Bitten um Beiträge genügsam bombardiert haben mag. Wie hätte Händel sich auch in diesem Rahmen aussprechen sollen! Es gab für einen Menschen und Schöpfer von solchem Range gar keine Form sich auszusprechen, genau wie es später für Mozart oder Beethoven derartige Möglichkeiten nicht gegeben hat. Und wie hätte Bach sein Verhältnis zu Gott und Welt, so bewußt er sich all dessen gewesen ist, darstellen sollen! Über sein Verhältnis zur Obrigkeit, über seine bürgerliche Lage mochte er wohl in der Öffentlichkeit nichts sagen: in dem bekannten Brief vom 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Erdmann besitzen wir ja die Autobiographie Bachs, wie sie Mattheson wohl gerecht gewesen wäre. Sie erhebt sich in nichts über bürgerliche Enge; nur an ihrer grandiosen Klarheit und Nüchternheit erkennt man den großen Briefschreiber.

Eine Art Nachlese der in Matthesons Ehrenpforte gesammelten Berufsbiographien hat Marpurg in einigen seiner Publikationen, besonders in den „Historisch-kritischen Beyträgen" noch vereinigt. Da ist Johann Heinrich Quiel, der Lehrer eines bei Mattheson vertretenen Autobiographen, J. G. Hoffmann: er schreibt die uns bekannte Berufsbiographie des damaligen in die Enge gezwängten Musikers, der sich gegen 1700 noch mit Motetten von Hammerschmidt und dem Problem der Temperatur herumschlägt. Da sind ferner Jakob Adlung, Joh. Ludw. Backhaus, Joh. Friedrich Fasch, der sich als Autobiograph in Steifheit und Kleinbürgerlichkeit in nichts von seinen geringeren Zeitenossen unterscheidet — selbst die Anekdote, wie er eine seiner Suiten („Ouvertüren") durch die Primaner des Leipziger Collegium musicum unter Telemanns deckenden Namen spielen läßt, ist typisch —; da ist endlich die ganz trockene, in der dritten Person erzählte Lebensbeschreibung von Christian David Graff, einem Schüler Joh. Bernh. Bachs in Eisenach, in der die persönlichste Bemerkung lautet: „Weil ihm nun alles nach Wunsch bei dieser Kirche St. Ulrich und Levin [in Magdeburg] eingetroffen; so wird er bey derselben (so lange der Herr will) leben und sterben." Ebenso tut Carl Höckh ein ziemlich bewegtes Leben in zwanzig Zeilen ab; und ebenso knapp ist Joh. Peter Kellner, der so ganz beiläufig über sein Zusammentreffen mit Bach und dem „berühmten Herrn Händel" (er hat ihn spielen hören!) berichtet.

Die umfänglichste und unvergleichlich bedeutendste aller dieser bei Marpurg gedruckten Autobiographien stammt von Johann Joachim Quantz, datiert Potsdam im August 1754. Auch sie ist eine Berufs-Autobiographie reinster Art, und man wird kaum eine Bemerkung in ihr finden, die verrät, daß Quantz neben dem Musiker auch ein Mensch gewesen ist. Aber die Klarheit, Treue, Lebhaftigkeit, mit der Quantz seinen musikalischen Bildungsgang darstellt, ist ganz außerordentlich. Aus dieser Entwicklung können wir den Komponisten Quantz förmlich konstruieren. Die Bildungswerte, die er durch seinen Aufenthalt in Dresden, durch seine Freundschaft mit Pisendel, durch den Besuch des großen Prager Musikfestes von 1723, durch seine Reise nach Italien, Frankreich, England gewonnen hat, hat er ganz präzis aufgefaßt und für alle Zeiten niedergelegt. Wie unschätzbar sind allein die kleinen scharfen Porträts, die er von den großen Sängerinnen und Kastraten seiner Zeit entworfen hat! Wie hat sich der Standpunkt, das Bewußtsein der Künstlerschaft gegen die Zeit eines Printz schon verändert!

Dafür, daß die kürzere oder längere Berufs-Autobiographie nicht ausstirbt, sorgen die neuen Musikzeitungen und lexikographischen Unternehmungen des 18. Jahrhunderts. Es ist Zufall, daß die in

Brüssel handschriftlich erhaltene Autobiographie Joh. Wilhelm Hertels — der für Marpurg die Biographie seines Vaters geschrieben hat — nicht gedruckt worden ist. Noch Gerber im Neuen Lexikon hat ein paar kurze Autobiographien unverändert aufgenommen, darunter die freilich fast rein „astronomische" von Friedrich Wilhelm Herschel, oder die von Johann Gottfried Schicht. Dazwischen aber entwickelt sich eine immer freiere Haltung der Aufzeichnung, die Erzählfreudigkeit, der Bekenntnisdrang wächst. Eine der kürzesten aber doch bezeichnendsten ist die von Quantzens Genossen und Telemanns Amtsnachfolger, Phil. Em. Bach, die Burney in sein „Tagebuch" eingerückt hat: ihr Hauptteil ist dem Nachweis gewidmet, daß sein Verbleiben im Vaterlande, die Unmöglichkeit, zur obligaten Bildungsreise zu gelangen, ihm künstlerisch keinen Nachteil gebracht habe. Bei aller Kürze fehlt der Ausfall gegen die Kritik ebensowenig wie das künstlerische Glaubensbekenntnis und die Selbstcharakteristik: „... mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen ... Mich deucht die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren ...".

Wir sind im Jahrhundert der Empfindsamkeit; noch 50 Jahre vorher wäre ein ähnlicher Gedanke nicht ohne fromme oder pietistische Wendung ausgesprochen worden. Ganz entsprechend formuliert der Ulmer Joh. Stephan Kleinknecht, dessen Autobiographie (Cramers Magazin I, 2, S. 772—784) das Prototyp der Erzählung des eitlen Virtuosen ist, seine „Geschicklichkeit" auf der Flöte: „Diese besteht in keiner rauschenden, sondern in einer dem Charakter des Stücks angemessenen, deutlichen, affektvollen und doch dabei brillanten Spielart ...". Eine echte Virtuosen-Biographie ist auch der „Lebenslauf" von Johann Wilhelm Hässler, die dem 2. Teil seiner Sechs leichten Sonaten fürs Clavier (Erfurt 1787) vorgedruckt ist; sie ist merkwürdig dadurch, daß der Biograph sich in prinzipielle Betrachtungen über sein Unternehmen einläßt: „Der Selbstbeschreiber seines Lebens steht immer mit dem Publikum in einem wunderlichen Verhältnis. Er sagt entweder zu viel, oder zu wenig. Zu wenig, wann er nicht das sagt, was Väter aufmerksam machen, junge Leute zur Nacheiferung reizen, und Lehrern die Methode zeigen muß, sie zu behandeln. Eine Biografie, die diesen Endzweck nicht erreicht, ist ein Roman, der zur Belustigung, oder zum Einschläfern dient. Kleinigkeiten in den Augen des Nichtkenners werden oft für den Kenner bedeutungsvolle Winke, die er zuweilen besser benutzen kann, als der, der sie gibt. Zu viel sagt er meistens in den Augen des Publikums, das so oft durch Selbstsprecher getäuscht, und daher geneigt gemacht worden ist, den Aus-

druk auch des strengsten Wahrheitsgefüls für Eitelkeit zu halten. Ich werde nichts erzählen, als Thatsachen . . .". Geht man dem eigentlichen Motiv dieser Lebensbeschreibung auf den Grund, so ist sie eine Art Rechtfertigung auf Kosten anderer; man sehe die Anklage gegen Forkel, die Bloßstellung Georg Bendas, den ganz eigentümlichen „launigen" Ton der Ironie des Ganzen; daneben ist sie freilich kulturgeschichtlich sehr wertvoll: die Schwierigkeit sich der Musik als Beruf zu widmen, den richtigen Lehrer zu finden, dies ganze Doppelleben des Kaufmanns und reisenden Virtuosen ist höchst eindringlich und lebendig dargestellt. Dazwischen Züge der Empfindsamkeit, wie die Rückkehr zur Gattin und jungen Mutter: „ganz so erfolgte dieser Auftritt, wie ich ihn mir dichterisch gemalt hatte. Gott! welch Entzükken, da ich Mutter und erstes Kind zugleich an meine Brust drükken konte! In der Wage meiner Empfindung, flogen in diesem Augenblikke alle Reichtümer der Erde, gegen dies selige Vatergefül auf". Auch von Johann Friedrich Doles, dem Schüler und Nachfahren J. S. Bachs, ist eine kurze Autobiographie erhalten (neugedruckt Monatsh. f. Mg. XXV, 125), die nicht frei ist von einer seltsamen Mischung von konventioneller Frömmigkeit und etwas „moderner" Ruhmredigkeit.

Was für ein Schritt zur Lebensbeschreibung seines Nachfolgers, Joh. Ad. Hillers! Bei aller äußeren Schlichtheit und inneren Bescheidenheit ist sie doch die einer bedeutenden, sein Fach „übersehenden" Persönlichkeit; unendlich sympathisch in den Andeutungen des stillen Heroismus, mit dem die ewige Depression dieses Lebens — Hiller war ein schwerer Neuropathiker — überwunden wird. Den gleichen Typus vertritt die Autobiographie seines Schülers Christian Gottlob Neefe von 1782, der seine „Hypochondrie" noch genauer beschreibt. Man sieht aus Neefes Art der Selbstbetrachtung, daß die „Bekenntnisse" Rousseaus erschienen waren und gewirkt hatten; und erkennt aus der Fortsetzung der Biographie durch Neefes hinterlassene Witwe, wie außerordentlich auch im Punkt der Stellung und Bildung der Musikersfrau sich die Zeiten geändert hatten. Die Energie und Sicherheit dieser Darstellung ist erstaunlich. Dafür ist ein weiteres Zeugnis die Autobiographie der Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmeling, ein Dokument, dessen Wert über die „Verwandlung der falschen Nachrichten über ihr Leben in Wahrheit" und die Berichtigung der „schlechten Meinung, die man von ihrem Manne hegte" doch weit hinausgeht. Allein die Schilderung des Verhältnisses der großen deutschen Sängerin zu Friedrich d. Gr., die Art ihrer Flucht aus Berlin, ist für uns ein kulturgeschichtliches Zeugnis ersten Ranges, ganz abgesehen vom Wert dieser Aufzeichnungen für die Geschichte der Gesangskunst.

Fast all die Musiker, die wir bisher nennen konnten, und denen etwa noch Chr. Gottl. Schröder, Franz Benda und Heinrich Laag anzureihen wären, gehörten dem sächsischen oder norddeutschen Kreis an; eine Anzahl süddeutscher, österreichischer Musiker bildet eine Gruppe für sich. Von Ignaz Holzbauer aus Wien gibt es eine kurze Autobiographie, die sich im Klang und in der Unsicherheit der Darstellung merklich von den norddeutschen unterscheidet, die mit einer emphatischen Apostrophe an Karl Theodor, „zu dessen Ehre und Vergnügen er die letzten Stunden seines Lebens verwende", schließt, und diese Apostrophe freilich mit einer hinzugefügten ergreifenden Schilderung seines Gehörleidens — das dem Beethovens sehr ähnlich war — wieder gutmacht. Neben Holzbauers kurze Aufzeichnungen sei C. F. D. Schubarts wortreiches „Leben . . . von ihm selbst im Kerker aufgesetzt", und 1779 beendet, gestellt; der lebhafte Ton Holzbauers wird hier sentimentalische schwülstige Überlebendigkeit, die fromme Schlußwendung des Wieners zur grundsätzlichen moralistischen Selbstanklage, das Ganze sehr fesselnd und sehr widerwärtig, ein Zeugnis der immer noch furchtbaren Enge, an der eine genialisch angelegte Persönlichkeit zerbricht. Das Gegenstück zu Schubarts Bekenntnis ist die Autobiographie seines Landsmannes Samuel Gottlob Auberlen (Ulm 1824), der sich willig in die Beschränktheit der Verhältnisse seiner alemannischen Heimat fügt. Der brave Auberlen gesteht, daß seine Lebensgeschichte ebenso wenig wie er selbst Anspruch auf Unsterblichkeit mache, nur „manchen seiner Freunde frohe Erinnerungen ins Gedächtnis zurückrufen möchte"; dennoch ist sie eine wichtige Quelle zumal für die Musikgeschichte der deutschen Schweiz (Zürich, Winterthur, Schaffhausen) und zeigt auch allgemein musikgeschichtlich die unerhörte künstlerische und gesellschaftliche Wirkung von Haydns „Schöpfung".

Drei „Wiener" Autobiographien gehören dann wieder eng zusammen. Sie leben alle drei von dem Abglanz, der auf sie von den Gestalten der großen Musiker-Heroen fällt; sie sind alle drei wesentlich anekdotisch. Zuerst die sehr bekannte von Dittersdorf. Was wäre sie ohne seine Bekanntschaft mit Gluck und Mozart! Die zweite ist die des guten Adalbert Gyrowetz, der mit der Redseligkeit des Greisen seine Erinnerungen an seine Jugendreisen, an Mozart und Haydn auskramt. Endlich die Selbstbiographie von Johann Schenk, dem Komponisten des „Dorfbarbier", 1830 geschrieben, aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs bisher nur handschriftlich überliefert (ich verdanke ihre Kenntnis der Güte Prof. Guido Adlers). Ihr Kernstück ist die Erzählung des Verhältnisses zu Beethoven, das mit rührender Unbeholfenheit und Beflissenheit in den Mittelpunkt dieses Wiener Musikantenlebens gestellt wird. Noch wäre eine Autobiographie von

I. N. Hummel zu erwähnen, erhalten in einem Brief vom 22. Mai 1826 an Jos. Sonnleithner; aber sie geht wieder über die lexikographische Haltung kaum hinaus; auch eine Autobiographie von Jos. Weigl ist erhalten. Und hier mag gleich auch die in mehreren Jahrgängen der „Libussa" seit 1845 gedruckte Autobiographie von Wenzel Johann Tomaschek angereiht werden, in der der Erzähler sich bemüht hat, „immer auch den Zustand der Musik, den er bisher erlebt, zu besprechen", also sich in den musikgeschichtlichen Raum zu stellen; aber auch ihr Wertvollstes ist das Anekdotische, das durch Tomascheks kritisches Selbstbewußtsein — wie hat er sich über Haydn und Beethoven geäußert! — eine besondere Färbung erhält.

Mit einigen Lebensbeschreibungen Berliner Künstler nähern wir uns einer Art Klassizität der Musiker-Autobiographie. Die drei Fragmente einer autobiographischen Skizze von J. A. P. Schulz sind trotz ihrer Kürze echtes Künstlerbekenntnis. Aus der Schilderung des Verhältnisses zum Vater, der Bäcker war, der Wirkung des entscheidenden Briefes an C. Ph. E. Bach (1761), des verderblichen Schülerverhältnisses zu Kirnberger spricht der künstlerisch empfindende Psychologe. Wie einfach menschlich, rührend wird der Tod der Gattin berichtet! Aus den wenigen Seiten tritt die liebenswürdige und bedeutende Persönlichkeit deutlich hervor. Eine Entwicklungs- und Bildungs-Autobiographie großen Stils ist Joh. Friedr. Reichardts Beschreibung seiner Jugendjahre. Hier ist der Musiker und Mensch mit voller Klarheit in die ganze Zeitbewegung bestimmt und bestimmend hineingesetzt. Die Darstellung ist sehr viel freier, der Ton sehr viel sympathischer als in Reichardts späteren etwas anmaßlichen Tagebüchern.

Die wahrhaft klassische Musiker-Autobiographie ist das von Zelter 1806 niedergeschriebene eigene Jugendleben. Man vergleiche etwa mit Häßler, auf welch anderer Höhe ein ähnlicher Konflikt zwischen Beruf und Bestimmung ausgefochten und dargestellt wird; mit welcher Zartheit und Schärfe erotische Beziehungen berichtet und eingeordnet werden, wie aus reiner Sachlichkeit des Berichts von selbst künstlerische Form wird. Sprachlich gehört Zelters Autobiographie zu den größten deutschen Meisterwerken; eine Schilderung wie die der Wohnung und Lebensweise des Stadtmusikus George könnte im „Grünen Heinrich" stehen. Wer eines Korrektivs von Zelters Bild, wie es sich im Briefwechsel mit Goethe zeigt (Zelter komnt da im Verkehr mit einem inkommensural Großen notwendigerweise in gefährlichen Nachteil), bedarf, der greife zu seiner Autobiographie. In weitem, nicht blos zeitlichem Abstand, aber doch hierher gehörig, marschieren hinter diesen Aufzeichnungen die „Erinnerungen" von Adolf Bernh. Marx, so wertvoll der Spiegel sein mag, in dem dieser gescheite Mensch die Ge-

stalten von Zelter, E. T. A. Hoffmann, Weber, Spontini, Mendelssohn aufgefangen hat.

Eine romantische Musiker-Autobiographie gibt es nicht. Von C. M. von Weber existiert eine kurze, am 14. März 1818 entstandene autobiographische Skizze, die trockenen Bericht, Bekenntnis, eine Aristeia für Abt Vogler seltsam mischend, ihren suggestivsten Satz über den Antritt der Dresdner Stellung enthält: „Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schicksal zuführen würde. Viele und schöne Erbietungen kamen mir von allen Seiten entgegen; der Ruf zur Gründung einer deutschen Oper in Dresden konnte allein mich aufs neue festhalten ...". Das könnte so wie es dasteht, von Wagner geschrieben sein; es drückt in aller Schärfe das neue Künstlergefühl, das Bewußtsein der besonderen künstlerischen Aufgabe aus. Im übrigen war auch Weber schon imstande, eins der literarischen oder poetischen Ventile zu öffnen, die all diesen romantischen und so vielseitig begabten Musikern zu Gebot standen; wie hätte z. B. E. T. A. Hoffmann die Möglichkeit finden sollen, neben dem Selbstporträt, das er etwa in seinem Kreisler gestaltet hatte, noch zu einer nüchternen, tatsächlicheren Darstellung seines der Darstellung wahrlich werten Lebens zu gelangen! Wie hätte Schumann die Form finden können, um den Ausgleich zwischen der Bürgerlichkeit seines Daseins und der Fülle seines Gefühls, seiner Innerlichkeit zu finden! Die zur Niederschrift gelangten Biographien zweier so genannter Romantiker gehören eigentlich noch ins 18. Jahrhundert. Spohrs Aufzeichnungen, von 1847 an niedergeschrieben, geben „von allem Erlebten die lebhafteste und genaueste Rechenschaft"; sie sind vielleicht reicher als irgendeine andere Autobiographie an tatsächlichem Bericht, der durch die Klarheit und Nüchternheit des Berichtenden, durch die Ausdehnung seiner Virtuosen- und Komponistenreisen nur um so wertvoller wird. Man erkennt den Gehalt von Spohrs Lebensdarstellung erst so recht, wenn man mit ihr die Autobiographie von Carl Loewe vergleicht: der Typus der eitlen Virtuosenbiographie, in nichts sich etwa über den einst von Wieland herausgegebenen Bericht des Flötisten Fr. Ludwig Dulon erhebend; ein Selbstzeugnis, das auch für den zerbröckelnden Nachruhm des Komponisten Loewe nur kompromittierend wirken kann. Es genügt, die selbstgefällige Schilderung von Loewes Begegnung mit Goethe zu lesen; ein wieviel feineres Gefühl für die Bedeutung des Augenblicks und Mannes haben da kleinere Musiker wie Karl Eberwein und I. C. Lobe bewiesen!

Am Schluß der ganzen — keineswegs vollständigen — Reihe steht die Autobiographie der umfassendsten, bewußtesten, selbstbewußtesten aller Musikerpersönlichkeiten, Richard Wagners „Mein Leben". Sie ist

die heroische Musiker-Autobiographie, aus den Motiven des Kampfes, weniger der Rechtfertigung, als des Angriffs, der Vernichtung des Gegners, der Autoglorifizierung geboren, in gewissen Partien reiner Schilderung, wie der Flucht aus Riga, der Leidenszeit in Paris aber hohes Kunstwerk und reines Epos. Mit einer unglaublichen Konsequenz hat Wagner sie auf die Darstellung seines Verhältnisses zur „Welt", zu den Menschen, die in seinen Wirkungskreis getreten sind, beschränkt; man muß wissen und beständig von dem Wissen erfüllt sein wer Wagner war, um sich von der Einseitigkeit und Erbarmungslosigkeit dieser Darstellung nicht abgestoßen zu fühlen. Auch die Autobiographie des größten, von aller sozialen Gebundenheit freiesten aller schreibenden Musiker reicht an die poetische, symbolische, menschliche Größe von „Wahrheit und Dichtung" nicht heran.



Zur Stilgeschichte der Musik

Von

Hans Mersmann

Unter den Faktoren des Kunstwerks scheint, zumindest für die Musik, der Stilbegriff einer der widerspruchvollsten und kompliziertesten. Spricht man doch von konstruktivem oder improvisierendem Stil einer Musik und meint die Art und den Grad ihrer tektonischen Gebundenheit, von polyphonem oder atonalem Stil und denkt an die Schichtung ihrer Substanzen, von heroischem oder pathetischem Stil und bezeichnet damit Bezirke des Inhalts, von barockem oder romantischem Stil und begrenzt dadurch Phasen der Entwicklung. Darum muß zuerst festgelegt werden, daß im folgenden der Begriff Stil nur im Sinne des letzten Beispiels gebraucht werden soll: als Bezeichnung für die wesentliche Eigenart der einzelnen Entwicklungsphasen der Musikgeschichte.

Unser Niveau musikgeschichtlicher Betrachtung hat sich erst in neuerer Zeit über die primitive Frühform der Heroengeschichte hinausgehoben. Noch sind die meisten der gebräuchlichen Musikgeschichten Anreihungen von Namen, Werken und Geschehnissen und unterscheiden sich voneinander allein durch den Grad kritischer Einsicht, welcher die Tatsachen der Entwicklung einmal lediglich kompiliert, im andern Falle ordnet, verbindet und in ihren Zusammenhängen begreift. Von hier aus wurde eine höhere Stufe erreicht, welche man als Epochengeschichte bezeichnen kann; sie sucht den gemeinsamen Nenner einer Entwicklungsphase, ihr werden Künstler und Werke zu Exponenten einer wirkenden Kraft. Diese Form der Schau stieß immer wieder bewußt und erfolgreich zu den kulturgeschichtlichen Bedingtheiten des Kunstwerks durch und suchte dieses in die großen Zusammenhänge des Entwicklungsganzen einzubeziehen.

Dadurch wurden wiederum Fundamente eines neuen Betrachtungsprinzips bloßgelegt. Das Objekt der Untersuchung begann sich zu verschieben: der Künstler trat hinter sein Werk zurück und wurde erst als einigendes Symbol für die Summe der in seinem Werk beschlossenen Entwicklungswerte wieder bedeutsam. Die Geschichte der Musik aber wurde zu einer Geschichte des Kunstwerks und seiner einzelnen Faktoren. Unter ihnen traten die Fragen nach der Entwicklung der Elemente, der Gattungen, der aufführungspraktischen und andern außermusikalischen Bindungen des Kunstwerks und nach seinem

Inhalt zurück vor der Entwicklung der Formen und Stile. Damit war das Problem einer Formen- und Stilgeschichte als Forderung aufgestellt.

Überblickt man vom Standpunkt dieser methodischen Gliederung die bisher geleistete praktische Arbeit[1]), so fällt auf, wie relativ gering die Zahl der Versuche ist, die vielfachen produktiven Vorstöße über das Niveau einer Heroengeschichte hinaus synthetisch auszuwerten. Die natürlichen Gründe hierfür: vor allem die noch längst nicht hinreichende Durchdringung des Materials, stecken auch allen in der Gegenwart unternommenen Versuchen einer Stilgeschichte ihre notwendigen Grenzen und erklären, daß wir uns in diesen Räumen einstweilen noch tastend vorwärts bewegen.

Sobald dem Auge des Historikers die Entwicklung der Musik als eine klar gegliederte, notwendige Folge charakteristischer Epochen erschien, wurde das Bedürfnis wach, das Wesentliche dieser einzelnen Entwicklungsphasen scharf und erschöpfend zu bezeichnen. Man übernahm dazu die geläufigen Stilbegriffe der Kunst- und Kulturgeschichte, ohne die Berechtigung dieser Übertragung prinzipiell zu erwägen und stutzte erst, als Begriffe wie gotisch oder barock von verschiedenen mit gleicher Selbstverständlichkeit zur Bezeichnung stilistisch heterogener Kunstwerke angewandt wurden. Die Unklarheit wurde dadurch vergrößert, daß H. Riemann auf Grund seiner Untersuchungen der Florentiner Ars Nova in der Datierung der Renaissance eine Verschiebung von Jahrhunderten forderte.

Indes lag das Suchen nach den gemeinsamen Quellen aller Künste und ihrer Entwicklungen zu stark in den Tendenzen der Gegenwart begründet; die Musikgeschichte, zur Klärung ihrer stilgeschichtlichen Basis gedrängt, suchte erneut, und diesmal mit scharfer kritischer Einstellung, die Anknüpfung an die Grundbegriffe der andern, besonders der bildenden Künste. Hier waren die Untersuchungen von Curt Sachs von klärendem Werte, indem sie Zusammenhänge, welche dem Gefühl des Musikers wohl längst geläufig waren, in die Helle des bewußten Sehens rückten[2]).

[1]) Die Basis einer Heroengeschichte (d. h. einer objektiven Durchdringung des Materials) wird m. E. in bestem Sinne in der Musikgeschichte A. v. Dommers bezeichnet, die Verbindung mit den großen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen schufen nach Ambros die Werke Winterfelds, Chrysanders, Kretzschmars. Zur Epochengeschichte führen Sandbergers und Scherings Studien und Einsteins kleine synthetische Musikgeschichte; auch Spitta gehört wohl in diesen Zusammenhang. Die Grundlagen einer Formengeschichte geben Kretzschmars Zusammenfassungen; zur stilgeschichtlichen Einstellung leiten in neuerer Zeit vor allem die Arbeiten Aberts, Fischers und Teilarbeiten Riemanns (mehr als seine größeren Zusammenfassungen).

[2]) Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft; Archiv f. Musikwissenschaft 1919. I. S. 451. Barockmusik; Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1919. S. 7.

Die (wiederum nicht zur Diskussion gestellte) Voraussetzung aller dieser Untersuchungen war die Annahme, daß die Stilprobleme der Kunstgeschichte in gleicher Richtung und Ordnung auch in der Musikgeschichte zur Auswirkung gelangten und daß die Entwicklungsphasen der musikalischen Stilgeschichte zu denen der andern Künste in einem Verhältnis unbegrenzter (zeitlicher und innerer) Parallelität standen. Auf diese Art wurde nicht nur versucht, allgemeingiltige Grundbegriffe der Kunstgeschichte auf die Musik zu übertragen, sondern Sachs kam in seiner Studie über Barockmusik sogar dahin, die sehr speziellen Kategorien aus H. Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" als auch für die Musik des 17. Jahrhunderts in vollem Umfang giltig nachzuweisen. An diesen Standpunkt der Betrachtung versuchen die folgenden Gedanken anzuknüpfen und ohne irgend einen Anspruch auf Vollständigkeit einige Grundfragen herauszulösen.

Schon ein flüchtiger Blick scheint zwischen der Entwicklung der Musik und der andern Künste tiefe stilgeschichtliche Parallelen zu enthüllen. Auch die Musikgeschichte wird durch eine beschränkte Anzahl von Entwicklungsphasen entscheidend geprägt, in deren Gegensätzen sich zweifellos die gleichen oder ähnliche Kräfte offenbaren, welche die Folge der Stile in den andern Künsten bedingen. Eine Reihe solcher Parallelen liegt so bloß, daß es immer wieder zwingt, Verbindungslinien zu ziehen und die vertrauten Begriffe der Kunstgeschichte anzuwenden.

Aber schon solche Vergleiche wie etwa der zwischen der altdeutschen Malerei und der deutschen Kantorenmusik oder zwischen dem Durchbruch der Renaissanceidee in der italienischen Malerei und Musik lassen stutzen. Sie zeigen mit wachsender Deutlichkeit, daß der inneren Parallelität der Entwicklungsphasen keineswegs immer eine zeitliche entspricht, daß gerade im Gegenteil die Entwicklung der Musik der der andern Künste immer wieder als zeitliches Komplement gegenübertritt: sie schweigt noch oder ist in knospenhaften Anfängen, während sich Malerei und Literatur zu beherrschender Höhe aufgeschwungen haben, und steht in andern Zeiten als einsamer Träger höchster Kulturwerte, während die andern in dunklen Niederungen weilen. Schließlich aber in wieder andern Zeiten eint sie sich dennoch mit ihnen zu gemeinsamer Erfüllung.

Diese Beobachtung führt zur Forderung einer veränderten Fragestellung. Die Folge und Gesetzmäßigkeit der Stile soll hier nicht auf dem Wege einer Übertragung kunst- oder kulturgeschichtlicher Grundbegriffe gewonnen, sondern es soll versucht werden, sie aus den Entwicklungsgesetzen der Musik selbst abzulesen. Erst dann ist die Frage nach dem Verhältnis zu den andern Künsten erneut und nachträglich zu stellen.

Dadurch wird die Notwendigkeit um so größer, bei Beschränkung auf die Musikgeschichte den geschichtsphilosophischen Standpunkt der Betrachtung zu präzisieren. Er ließe sich am klarsten als Morphologie bezeichnen, wenn nicht dieser Begriff durch einseitige Anwendung in jüngster Zeit ein wenig diskreditiert worden wäre. Aber da es nicht vermieden werden kann, den Geist Spenglers zu beschwören, so soll wenigstens betont werden, daß sein Buch mir der beste Beweis für das Nichtvorhandensein einer zeitlichen Parallelität in der Entwicklungslinie der Künste zu sein scheint. Denn was dem Musiker (vielleicht mehr noch als anderen Disziplinen) Spenglers Durchführung des an sich selbst großzügigen morphologischen Standpunkts so dilettantisch erscheinen läßt, ist nicht so sehr die verwirrende Fülle falscher Tatsachen als gerade die immer wiederholten Versuche: die Entwicklungslinie der Musik mit denen der andern Künste um jeden Preis zusammenzubiegen, was zu ständigen Vergewaltigungen der Musikgeschichte führen mußte.

Es gilt aber trotzdem, den Standpunkt zu wahren; die Musikgeschichte einer Kultur ist wie die Entwicklung ihrer andern Künste ein Organismus, dessen Teile und Phasen einander aus tiefster Notwendigkeit gesetzmäßig bedingen. Aus primitiven Anfängen wachsen Möglichkeiten der Gestaltung, kristallisieren sich Gattungen, lösen sich Formen und Stile aus dunkeln Keimen und unter mannigfachen Einflüssen, gelangen zur Reife und Vollendung und sinken dann wieder zurück, während neue Formen und Stile sich ablösend über den welkenden Ausdruckstrieben erheben. So scheint mit dem Problem einer Formen- und Stilgeschichte eine Forderung erhoben, welche das Wesen des Organismus bloßlegt.

Und die gesetzmäßige Folge der Stile zeigt in der Musik wie in den andern Künsten das gleiche Bild: alle Entwicklungsphasen bedingen einander; ihr Zusammentreffen ist jäh, oft heftig, eine spontane Reaktion der einen gegen die andern, während doch etwas zutiefst Gemeinsames über ihnen liegt. Sie sind Evolutionen einer Kraft, Erfüllungen eines Gesetzes. Wie der Wechsel der Dimensionen: die Ablösung eines horizontalen (kontrapunktischen) und eines vertikalen (harmonischen) Ausdruckswillens, so vollzieht sich auch die Abfolge der Stile nach dem Gesetz der Welle; es sind Ausschwingungen nach entgegengesetzten Richtungen, die mit dem Wachsen der tragenden Kräfte einer Kultur an Ausschlagskraft zunehmen und endlich wieder erlahmen.

Hier knüpfen auch diese Gedanken noch einmal an die Vorarbeiten der Kunstgeschichte an. Sie sehen wertvollste Ergebnisse in den Versuchen: das Gemeinsame der einzelnen Stilphasen herauszulösen und

ein Gesetz, einen Nenner für sie zu finden. Teilweise begannen jene Begriffe, schon den Charakter epochaler Einmaligkeit zu verlieren und wurden mehr und mehr zum Ausdruck eines immer wiederkehrenden Prinzips. H. Wölfflin kommt in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ dahin, daß er den Geltungsbereich der von ihm (vielleicht nicht ohne Einseitigkeit) aufgestellten Kategorien von Gegensätzen zwischen den Ausdruckswerten Renaissance und Barock über die durch sie bezeichneten Epochen hinaus ausdehnen will, ohne selbst vorerst den Beweis dafür anzutreten. Dadurch aber treten die Stilphasen nach der Gesetzmäßigkeit ihrer Folge in ein enges Verhältnis zueinander: der Gegensatz Renaissance—Barock wird zum Ausdruck eines höheren Gegensatzes; mit dem Begriff der Renaissance verbinden sich die korrespondierenden (d. h. in gleicher Ausschlagsrichtung der Welle liegenden) Stilbegriffe romanisch und klassisch, mit Barock die Begriffe gotisch und romantisch, ohne daß damit die Wirkungskraft des Prinzips erschöpft wäre.

Die von Wölfflin an der ſichtbarſten und prägnanteſten Stilantithese Renaissance-Barock abgeleiteten „Grundbegriffe“ beruhen darauf: in dem Gegensatz der Stile eine veränderte Auswirkung der Elemente der bildenden Künste zu zeigen. Hier soll nun nicht gefragt werden, wie weit es gelingen könnte, durch Übertragung dieser Begriffe auf die Musikgeschichte neue und dem Wesen der Musik adäquate Ergebnisse zu erzielen, sondern es löst sich hier meines Erachtens die Fragestellung heraus, welche eigenen, d. h. wesentlich musikalischen Elemente von primär stiltragender Bedeutung waren. Erst dadurch wäre ein Instrument gewonnen, das die Entwicklung des musikalischen Stils zu durchdringen vermöchte.

Unter den primären Elementen der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus kommt hier nur das Melodische in Frage. Denn es trägt als Linie die Entwicklung des Kunstwerkes in ununterbrochener Folge von ihren Anfängen an, auch in Zeiten, in denen sich harmonische Werte erst langsam zu entwickeln begannen und das Rhythmische noch völlig akzidentell war. So kann ohne Gefahr der Einseitigkeit die Entwicklung der Stile unter dem Bilde einer dauernden Veränderung der Linie gesehen werden, in das sich andere Faktoren der Stilbildung, etwa die wechselnde Bedeutung des Tektonischen, leicht einbeziehen lassen.

Die Linie wird so zum wesentlich musikalischen Ausdruck eines Renaissance-Barockprinzips. (Ich behalte diese Formulierung bei, einmal um den Gegensatz im Anschluß an Wölfflin an seiner schärfsten Stelle zu fassen, außerdem um den durch den Sprachgebrauch unrein gewordenen Begriff des „Klassischen“ zu vermeiden.)

Dabei liegt der Ausdruck des Renaissanceprinzips in der Richtung der wesentlich einheitlichen, gebundenen, oft konstruktiven „großen“ Linie, der Ausdruck des Barockprinzips in der Richtung der wesentlich vielheitlichen, gelösten, bisweilen atektonischen Linie[1]). Die Auflösung einer „großen“ Linie aber kann sich in zwei Dimensionen vollziehen: horizontal, indem ihre gebundenen Einheiten sich in Teilgebilde lösen, mit Ornamentik durchsetzen, neu gliedern; vertikal, indem sie sich in den Raum projiziert, zur Imitation und Polyphonie spaltet. Es soll nun versucht werden, die Entwicklung der abendländischen Musik in ihren einzelnen Stilphasen als Auswirkung eines Renaissance-Barockprinzips im Sinne der vorher ausgesprochenen Voraussetzungen zu sehen.

1. Die Anfänge der einstimmigen Vokalmusik werden von der einheitlichen, unteilbaren Linie des gregorianischen Gesangs bestimmt. Sie ist als Grundlinie Basis der stilgeschichtlichen Entwicklung und als solche primitiver Ausdruck eines Renaissanceprinzips. Die musikalischen Symbole ihrer Einheitlichkeit sind ihr geringer Ambitus, ihr Kreisen um eine unveränderte Tonhöhe (Reperkussion) und der gebundene, hier textbedingte Charakter ihrer melodischen Triebkraft.

2. Beinahe gleichzeitig mit der Fixierung der gregorianischen Melodien dringen ihre auflösenden Gegenkräfte ein. Hier, wie an einer späteren Stelle der Entwicklung (6), tritt das Auflösungsprinzip der Linie in breiter, doppelter Auswirkung in die Erscheinung. Seine horizontalen, d. h. sich innerhalb der Linie selbst auswirkenden Kräfte sind schon in den Jubilationen und Sequenzen gegenwärtig, welche die dumpfe Einheit der gregorianischen Melodie sprengen. Sie zeigen sich später (in der weltlichen einstimmigen Musik) in den wachsenden Versuchen, die ursprünglich formlose unteilbare Linie zu binden und zu gliedern, ihre Endungen als Halb- und Ganzschluß aufeinander zu beziehen, ihre einzelnen Ausschwingungen (mit zunehmendem Einfluß des Volkslieds) motivisch zu verkoppeln und zu assimilieren. Dieser Prozeß einer Durchdringung der Linie mit auflösenden Kräften erreicht erst im Meistergesang sein Ende, in dem der Begriff des Barockprinzips nicht nur Übertragungs-, sondern auch Bildkraft gewinnt.

Auch die inzwischen erfolgte Entwicklung der ersten Mehrstimmigkeit muß vom Standpunkt des Barockprinzips gesehen werden. Hier spaltet sich die Linie im Raume, ihre Kräfte werden auseinandergelegt, der Motetus wird zum Symbol einer bunt schillernden Vielheit von nur durch lose Bindungen aufeinander bezogenen Linien.

[1]) Ich bin mir bewußt, die Begriffe einheitlich und vielheitlich, tektonisch und atektonisch vom Wesen der Musik aus in einem von Wölfflin abweichenden Sinne zu gebrauchen; insbesondre bezeichnen Vielheit und Einheit hier nicht das Prinzip, sondern die Erscheinung.

3. Diese Vielheit vorübergehend wieder zur Einheit zu binden, das ist der Sinn nicht der sondern nur einer Renaissanceepoche: der Florentiner Ars Nova. Sie stellt das Übergewicht einer (konzertierend bewegten) Linie über die andern wieder her, ist also im Sinne aller Renaissancestile wesentlicher Ausdruck eines Individualitätsprinzips. Daher gelangt diese Kunst natürlich und von innen heraus zur begleiteten Einstimmigkeit, dem stärksten Symbol eines Renaissanceprinzips. Vokale und instrumentale Kräfte treten stärker gegeneinander, die losere, improvisierte Formgebung der früheren Zeit spannt sich bis zum klar gegliederten Ablaufsprinzip der Strophen (Rondo, Ballata) [1]).

4. Schon deswegen konnte es sich bei der Ars Nova der Florentiner nicht um ein neues, lange Zeiten überdauerndes Prinzip handeln, weil ihre episodische Bedeutung noch im gleichen Jahrhundert durch die Entwicklung der vokalen Polyphonie in den Schatten gestellt wurde. Diese ist trotz der verschiedenen Art ihrer Auswirkung in den niederländischen Schulen und in Italien einheitlicher Ausdruck einer Kraft, welche letzten Endes bis zur Monodie wirksam blieb. Die Struktur dieser ganzen Zeit ist die gleiche: die Linie ist in eine Vielheit von Kräften aufgelöst, deren jede ursprünglich in sich geschlossen und bedeutungsvoll war. Erst allmählich ordnet das immer mehr wachsende Gefühl für die Farbwerte der Gleichzeitigkeit die Linien zum Klang. Die Linien durchdringen und überschneiden einander in vielfachen Verschlingungen und durchlaufen in ihrem Verhältnis zueinander alle Grade der Abhängigkeit: sie sind gegeneinander in stärkster polyphoner Zuspitzung vorstoßende Kräfte, lose aneinander gefügte, sich aufrankende Triebe, zur Regungslosigkeit erstarrende Teile einer Masse, Elemente eines instinktiv gefaßten Dreiklangs. Auch die eigene Kraft der Formgebung schwindet wieder; formbedingendes Moment wird der Text und seine gedanklichen Zäsuren, die tektonische Kraft der Diktion geht in die stiltragenden Faktoren ein und äußert sich in den Überspitzungen der polyphonen Künste der Niederländer, den (ebenfalls bis zu optischer Bedeutung erstarrenden) Verschlingungen der Tenorpraxis der italienischen, den herben Liedparaphrasen der deutschen Vokalmusik.

5. Da wächst aus kaum wahrnehmbaren Anfängen ein Durchbruch von entscheidender Gewalt. Mit der Monodie und ihrem repräsentativsten Symbol: dem italienischen Musikdrama gelangt die Idee der Renaissance zu einem Triumph, vor dessen Bedeutung andere Vorstöße in gleicher Richtung zu Episoden zusammenschrumpfen. Hier ist der

[1]) Gutes Illustrationsmaterial für diese Gesichtspunkte sind die von H. Riemann in seiner „Musikgeschichte in Beispielen" mitgeteilten Proben der Ars Nova.

Sieg eines schrankenlosen Individualitätsprinzips erkämpft; nicht mehr eine Vielheit, eine Gemeinschaft ist es, die durch ihren Gesang eine Idee zum Ausdruck bringt, sondern ein einzelner singt hier sich selbst: Jubel und Schmerz, Furcht und Hoffnung, Rachedurst, Vernichtung und Sieg. Die ungeteilte, große Renaissancelinie wurde sein Ausdruck; sie allein war stark genug, sein Pathos zu tragen, während die andern Linien sich zu Farben, Klängen, ausdrucktragenden Gegenstimmen zusammenballten, denen immer die eine übergeordnete Stimme das Gesetz gab. Wohl ist es auch in dem Gegensatz dieser Stilphasen nur ein Zusammenprall der gleichen Kräfte, aber der symbolische Charakter dieser Stilgrenze ist außerordentlich gesteigert. Weltalter scheinen sich hier zu trennen, große Ideen: Gemeinschaft und Individualität einander abzulösen. Zudem vollzieht sich an dieser Stelle auch der Übergang der Dimensionen: das horizontal-kontrapunktische Prinzip wird endgiltig und bewußt durch das vertikal-harmonische ersetzt.

6. Wieder geschieht das Ausströmen und die Auflösung dieser Kräfte in weitestem Raum. Fast gleichzeitig mit dem Durchbruch des Renaissanceprinzips schießen an seiner Wurzel die ersten wuchernden Schößlinge des neuen Barock auf. Die große Linie wird von improvisierenden Kräften durchsetzt, später immer mehr ins Dekorative und Konzertierende umgedeutet. Daneben aber setzt sich in der deutschen Kirchenmusik die vertikal-polyphone Auflösung der Linie fort. Die mit dem Durchbruch der Monodie abgeschnittene Entwicklung mußte sich auswirken; ihre Kräfte mußten ausschwingen und verebben. Das grundsätzlich Neue dieses in Bach gekrönten und zusammengefaßten Stiles ist die auch in der stärksten Polyphonie unerschütterte vertikale, d. h. harmonische Gebundenheit der Kräfte und die in der Fuge gipfelnde eigene Intensität der musikalischen Formgebung, welche alle Bindungen des Textes überwindet.

An dieser Stelle kreuzt eine andere Linie die Entwicklung der Stile: die Gattungen überschneiden einander, die Entwicklung der Instrumentalmusik, vorher durch die der Vokalmusik bedingt oder in enger innerer Verbindung mit ihr sich vollziehend, wird nun zu einem stiltragenden Faktor von wesentlicher Bedeutung. Während vorher ein Blick etwa auf die englische Virginalmusik, die deutsche Suite oder das Concerto grosso nur die stilistische Physiognomie einer ganzen Epoche bestätigen und vertiefen konnte, vollziehen sich nun alle entscheidenden Stilwandlungen in erster Linie innerhalb der Entwicklung der Instrumentalmusik. Das Zusammentreffen dieser Entwicklungen schafft innerhalb des Barockprinzips jene tiefen Gegensätze, welche das 18. Jahrhundert als „alten" und „neuen" Stil bezeichnete. Auch der „neue" Stil ist reiner Ausdruck eines barocken Stilwillens: kleingliederig, in eine bunte

Vielheit der Episoden aufgelöst, voll überraschender Einfälle, opernhafter Gesten, subjektivsten Ausdrucks. Die Kraft plastischer Motive zerfließt ohne die Möglichkeit einer konstruktiven Entwicklung. Das ist das Wesen der gesamten Instrumentalmusik dieses Jahrhunderts: der Mannheimer, Wiener und norddeutschen Schule, zum großen Teil das Wesen Haydns und völlig dessen, der wie Bach ein ganzes Zeitalter mit seinen Ideen und Kräften in sich selbst vollendet: Mozarts. Mozarts Musik ist der reinste, zutiefst verinnerlichte Ausdruck eines Barockprinzips. Seine Thematik fließend, zum Ablauf mehr als zur Entwicklung drängend, mehr in farbiger Fülle sich selbst erneuend als in asketischer Tektonik einen Keim, ein Motiv gestaltend. Zwei Formen seiner Thematik sind im Sinne des Barockprinzips besonders charakteristisch und kehren immer wieder: die kreisförmig um ein Zentrum auf- und niederschwingende Linie [1]) und die bis ins Absolute geweiteten Gegensätze innerhalb eines Themas, welche meist einen klanglich gebundenen motivischen Vordersatz und einen kantabil gelösten linearen Nachsatz mit einander verbinden [2]).

7. Erst hier gewinnt der Begriff des „Klassischen", welcher in oberflächlicher, Stil und Werturteil vermischender Anwendung Haydn, Mozart und Beethoven zusammenzufassen pflegte, eigene Bedeutung. Wenn dieser Begriff zum Ausdruck eines erneuten Renaissanceprinzips wird, so scheint er auf den ersten Blick nur mit dem Werk Beethovens verbunden. In Wirklichkeit aber ist er eben so sehr außerhalb der Entwicklung Beethovens begründet, wie andrerseits große Teile von Beethoven noch zum Ausdruck des Barockprinzips im Sinne des 18. Jahrhunderts gehören, dieses gelegentlich bis zur feingeschliffenen, funkelnden Ornamentik des Rokoko verästelnd („Komplimentierquartett").

Während die Kunst Mozarts mit wenigen (widerspruchsvollen) Ausnahmen ganz abseits dieser Entwicklung liegt, ragen wesentliche Teile der längst nicht so einheitlichen und individuell geprägten Musik Haydns in die Entwicklung eines neuen Renaissanceprinzips, eines „klassischen" Stiles hinein. Er nimmt die in Stamitz, Philipp Emanuel Bach und wenigen andern gefaßten Ansätze eines neuen Stiles auf und gestaltet sie zum ersten Male (was man meist übersieht) zu großen, einheitlichen Entwicklungen [3]). Bei ihm sind immer wieder ganze Strecken, welche das Pathos und den Wurf Beethovens tragen, bei Mozart können

[1]) wie im Finale des Klarinettentrios Es-dur.

[2]) wie im ersten Thema der „Jupitersymphonie".

[3]) z. B. im ersten Satz der cis-moll Klaviersonate, in der Klaviersonate Es-dur Ed. Peters, Bd. I Nr. 3, in der Einleitung der D-Symphonie (B. u. H. Nr. 2) und in den Streichquartetten von Op. 33 an.

es im besten Falle einzelne Stellen sein. Diese Entwicklung vollendet Beethoven. Nachdem er das Erbe des 18. Jahrhunderts durchmessen und erfüllt hat, wird sein Werk immer sicherer und stärker Ausdruck eines neuen Stiles. Etwa in der Einleitung der Pathetischen Sonate (aber nur in der Einleitung!) ist das neue Renaissanceprinzip vollendet geprägt: ein Motiv, das sich durch Sequenzen hinaufschraubt, weitet, sprengt, in fallender Bewegung löst und vom neuem bindet. Diese Entwicklung gelangt über mehrere Zwischenstufen hindurch bis zur Höhe der Rasoumowskyquartette und der Fünften Symphonie. In dieser umspannt die große „klassische" Linie eine Entwicklung, welche durch alle Sätze hindurch einheitlich gebunden ist. Alles Episodische, Unwesentliche, Dekorative ist ausgelöst, die Entwicklung des Inhalts zu typischer Plastik erhoben, der Organismus des zyklischen instrumentalen Kunstwerks durch Beziehung aller seiner Teile auf die eine Grundkraft seines ersten Motivs zu höchster Vollendung gesteigert.

8. Während neben andern Zeitgenossen Beethovens noch Schubert die Kraft des klassischen Ausdruckswillens treibend und widerspruchsvoll in sich spürte, hat sich Beethovens Entwicklung selbst von der Sechsten Symphonie und der Fis-dur Klaviersonate an bereits dem Gegenpol genähert: jenem neuen Ausdruck eines Barockprinzips, den wir unter dem Begriff des Romantischen zu fassen gewohnt sind. Schon in Beethoven liegen so alle Wurzeln für die stiltragenden Kräfte des 19. Jahrhunderts. Diese Kräfte aber sind Auflösung: Auflösung der von stärksten konstruktiven Bindungen getragenen thematischen Entwicklung in einen periodischen, liedhaft gebundenen Ablauf von geringer tektonischer Spannung; Auflösung der objektiv-typischen inhaltlichen Entwicklung in eine subjektive und individuelle Stimmung, die zum Wort oder zur Überschrift drängt; Auflösung der großen tektonischen Formen in die improvisierenden Liedformen oder die frei gefügten, phantastisch geschichteten größeren Einheiten; Auflösung der logischen Bindungen der Harmonik in Alterationen und Farbwerte, der klaren Grundfarben in Schwebungen und Übergänge, des starken eindeutigen Ausdrucks in Zwischenfarben und Nüancen. Durch diese Tendenzen wird die gesamte Musik des vergangenen Jahrhunderts zum Ausdruck eines einzigen Auflösungswillens, eines letzten, alle Räume durchmessenden und erfüllenden Barockprinzips. Die Auflösung des romantischen Stiles in Mahler und Strauß und dann im Impressionismus sind Endwerte. Das Kolorit, zur technischen Höchstleistung gesteigert, entfaltet letzte Ausdruckswerte, die Massive der Partituren lösen sich in Einzelfarben von tönender, schattenhafter Physiognomie, welche zu ihren Quellen zurückzugleiten scheinen („Lied von der Erde"). Der Impressionismus, letztes Glied der Auflösung, verwischt

die Konturen und Jahrhunderte hindurch geltenden Bindungen: wir stehen an den Grenzen der atonalen Musik.

Der Historiker muß hier Halt machen. Wohl sind Gegenzeichen da, welche über den Wert eines Symptoms hinausragen. Wohl birgt die visionäre Schichtung der Kräfte beim mittleren und späteren Schönberg bereits die Gewißheit eines neuen Stilprinzips, das sich in steigendem Maße auch bei andern zeigt. Aber noch ist das Ringende zu stark, als daß in der Erneuerung eines horizontalen, konstruktiven Ausdruckswillens, losgelöst von allen Bindungen der Tonalität, mehr gesehen werden könnte als der Beginn eines neuen Aufstiegs.

Wenige Bemerkungen sollen an diesen Versuch einer Stilgeschichte noch geknüpft werden. Die bewußte Beschränkung auf den musikalischen Standpunkt birgt vor allem die eine Gefahr: den mühsam erreichten Anschluß der Musikgeschichte an die andern großen Entwicklungen der Kultur wieder preiszugeben. Indes scheint mir diese Gefahr gering im Verhältnis zu den Mißverständnissen, welche durch Verlegung des Standpunkts aus der Musikgeschichte selbst heraus entstehen können und entstanden sind. Wenn die Verbindungen jetzt wieder geknüpft werden, so ist wohl durch den inzwischen durchmessenen Weg der Beweis für die eigene, primäre Bedeutung der musikalischen Stilgeschichte erbracht. Die innere Parallelität mit der Entwicklung der andern Künste trat dabei genau so zwingend in die Erscheinung wie andrerseits die grundsätzliche Divergenz der Entwicklungszeiten. Wo diese zusammenfallen oder zusammengelegt werden können, ist dies von sekundärer, durchaus mehr ergänzender als bedingender Kraft.

Hier allerdings klafft ein Widerspruch auf, ohne dessen Klarstellung die Ergebnisse einer rein musikalischen Stilgeschichte illusorisch werden könnten. Denn die Entwicklung der Musik ist doch eben nicht losgelöst, wie man sie früher oft sah, sondern wird von den großen Strömungen der Zeiten dauernd befruchtet. So muß wohl das einzelne Kunstwerk immer wieder nach zwei Richtungen stilgeschichtlich eingestellt werden: einmal im Sinne der eigenen wirkenden Kräfte, dann aber auch von dem Blickpunkt der Zeit und ihrer ganzen Fülle aus. Beides wird einander nie widersprechen, wohl aber gibt der kulturgeschichtliche Standpunkt immer wieder den lebendigen und farbigen Einschlag, der die Ergebnisse der reinen Stilgeschichte vertieft. Stil aber wird so zum Produkt zweier Entwicklungslinien, welche in der Musik mehr als in andern Formen des Geisteslebens einander ergänzen.

Parallelen und Widersprüche im einzelnen nachzuweisen, dürfte überflüssig sein. Im allgemeinen wächst die Nähe der Linien mit

zunehmender Annäherung an die Gegenwart. Aber noch in dieser ist deutlich spürbar, wie viel mehr an Materie in der Musik noch unüberwunden ist als etwa in der Malerei. Ebenso erscheint die Frage nach der Übertragungsmöglichkeit der üblichen Stilbegriffe nun sekundär. Daß die polyphone Musik des 14. und 15. Jahrhunderts den Strömungen der Gotik tief verwandt ist, ergibt sich auch aus diesem Standpunkt der Untersuchung. Ebenso, daß die polyphone Entwicklung bis Bach wesentlich gotischer Barock ist, im Gegensatz zum reinen Barock („Renaissancebarock") der Instrumentalmusik bis Mozart.

Wichtiger erscheint es, noch einmal zu den Ergebnissen des Überblicks selbst zurückzukehren. Er erstrebte vor allem, in der Abfolge der Stile den Ausdruck e i n e r Kraft aufzuzeigen. Ein Versuch, die Struktur der einzelnen Linien graphisch wiederzugeben, würde zeigen, wie stark die nicht benachbarten Epochen einander entsprechen: wie schon in der Ars Nova das gleiche Prinzip in die Erscheinung tritt, das später in der Monodie gesteigert durchbricht und noch später bei Beethoven zur reinsten Inkarnation gelangt; und wie nahe die Auflösungsformen des Motetus und der späteren polyphonen Stile, der barocken Instrumentalmusik und der Romantik einander stehen.

Innerhalb dieser Entsprechungen weist das Gesetz der Stilgeschichte grundsätzliche Unterschiede in der Haltung der einzelnen Phasen. Die „Renaissanceperioden" der Entwicklung verhalten sich zu den „Barockperioden" wie Kraft zum Raum. Bei jenen ist es immer wieder Durchbruch, Impuls, Evolution; bei diesen ein Erfüllen, Zurückfluten, Verebben. Auch so leiten diese Beobachtungen zu dem tragenden Grundgesetz der Welle zurück, deren höchste Schwungkraft in den durch Bach, Mozart und Beethoven vertretenen Stilgegensätzen bezeichnet ist.

Schließlich scheint mir noch ein methodischer Gesichtspunkt von Bedeutung: die hierdurch gewonnene P e r i o d i s i e r u n g der Musikgeschichte. Sie erscheint um so wichtiger, als noch H. Riemanns „Kleines Handbuch", welches den Untertitel „mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen" trägt, in seiner Epochenbezeichnung so widerspruchsvolle Begriffe wie „Renaissance", „Generalbaßzeitalter", „Neue Zeit" vereint. Durch den vorliegenden Versuch aber ist wohl ein gemeinsamer Nenner für alle Teile der Entwicklung gegeben. Durch ihn werden alle Stilphasen zu Evolutionen e i n e r Kraft und Ausdrucksformen e i n e s Gesetzes. Über alle methodischen Fragen hinaus aber bleibt als letztes eine Einheitlichkeit der Schau, welche erstrebt, ohne dem einzelnen Gewalt anzutun, die Entwicklung als lebendige, unteilbare Ganzheit: als Organismus zu begreifen.